

Una nueva *aletheia* u otro levantamiento de telón más. IX Congreso sobre Pensamiento Filosófico Contemporáneo: Filosofía y Teatro (Sociedad Asturiana de Filosofía)

Manuel Valiente, Claudia Delgado Caballero, Irene Mozo Melón y Vanesa Gutiérrez Sánchez. Sociedad Asturiana de Filosofía (SAF, España).

Recibido 05/02/2026 • Aceptado 30/04/2026

Comencemos con dos citas: dice Juan Mayorga que «la razón última del teatro es [...] representar posibilidades de la existencia humana» (García, 2016) y es Lorca el que piensa que: «El teatro es poesía que se sale del libro para hacerse humana. Y al hacerse humana habla y grita, llora y se desespera» (García Lorca, 1977: 1078). ¿Acaso estas reflexiones, por escoger alguna de las muchas que pudieran encontrarse sobre el teatro, no encierran una potencialidad filosófica más que patente para justificar la necesidad de pensar sobre el tema? ¿No será acaso un buen momento para coger el arte que siempre está en crisis (tal vez por su necesidad de asamblea, tal vez por su obligatoriedad de conversar con la polis) para repensarlo y enfrentarnos a él? Las artes escénicas —abordadas por autores como Badiou, Deleuze o Nietzsche (sin olvidarnos de Aristóteles)—, presentes en cada ciudad, capaces de reunir a gentes que siguen conectando con un arte milenario y universal, expresión artística que ha sido y sigue siendo criticada, denostada, prohibida, utilizada, aplaudida, comprada y vendida; son, tal vez, de las menos analizadas y más presentes... ¿Acaso ese maremágnum de ideas alrededor de las artes escénicas no es suficiente para invitarnos a analizar y repensar, ver y comprender un poco más, la forma de expresión artística más cercana a lo humano?

Los artículos que aquí presentamos pretenden formar un espacio al estilo teatral: lugar, pensamiento, acción, convivio... De modo que, en un mismo volumen, se encuentran recogidas diversas miradas sobre lo teatral, reflexiones de personas vinculadas a las artes escénicas, ya sea desde la práctica o desde el interés intelectual, con vistas a propiciar un diálogo o una apertura temática para seguir investigando

sobre el hecho teatral desde sus diferentes aristas. Desde su aparición ritual hasta las obras postdramáticas, el teatro ha sido compañero infatigable del ser humano: como expresión artística, como herramienta pedagógica y psicológica, como forma de entretenimiento, y, siempre, como ámbito de autodescubrimiento.

Hablar de teatro, del teatro, partir del teatro, sobre el teatro o a través del teatro... Hablar aquí y ahora, y dudar de si esto, ya en sí mismo, es teatro. Qué curioso esto de pensar... teatro.

¡Qué importante que la filosofía teatralice y el teatro filosofe! ¡Y que el teatro en su polisemia muestre lo que esconde! ¡Y que, precisamente, con esa implosión que se detiene, sea un concepto presto a querer, a desentrañar y a zarandear! Y por ello, esta publicación —que reúne algunos de los artículos presentados en el IX Congreso sobre Pensamiento Filosófico Contemporáneo de la SAF: Filosofía y Teatro— nace con la pretensión de que estas letras se levanten y generen un acontecimiento capaz de construir un espacio-tiempo de habitabilidad; un tiempo propio que deje un hito en nuestro devenir histórico y que, siguiendo a Alain Badiou, nos permita sentir una ligazón entre la función ontológica del teatro y la del arte.

El volumen se articula en cuatro «actos», cada uno de los cuales aborda un conjunto de cuestiones contemporáneas vinculadas al arte dramático. Estos actos funcionan como espacios de reflexión que dialogan con las problemáticas actuales del teatro, desde sus transformaciones estéticas hasta sus implicaciones filosóficas y sociales.

§ 1. El teatro: lugar de la mentira, lugar de la verdad

Artículos para mentir y decir la verdad, propia esencia del teatro y de la filosofía;

Los artículos reunidos en esta parte exploran las distintas de relaciones de ida y vuelta que se establecen entre filosofía y teatro. El volumen arranca, igual que lo hizo el congreso, con la conferencia inaugural impartida por Carlos Thiebaut, «La pasión y el dolor: dos escenas dramáticas de la filosofía», en la que nos invita a ver la filosofía como una suerte de dramaturgia. Para ello, sugiere una relectura de dos momentos de la historia de la filosofía como si fuesen escenas dramáticas. Dichas escenas son, por un lado, el diálogo entre Sócrates y Fedro sobre la naturaleza de Eros;

y, por otro lado, la investigación de Wittgenstein sobre la expresión del dolor ajeno. El recurso de la filosofía a lo teatral se da en ambos casos, según Thiebaut, para buscar la lucidez allí donde a veces es difícil: en aquellas experiencias (el deseo y el dolor) que implican dinámicas de reconocimiento y en las que se pone de manifiesto la vulnerabilidad de los cuerpos.

En «Fenomenología y hermenéutica del teatro barroco español. Hacia una conciliación europea», Jesús Alberto Martín Martínez ahonda en la contribución del teatro barroco español —en concreto, de Lope de Vega y de Calderón de la Barca— a la configuración de una tradición filosófica española. Se apoya tanto en las reflexiones de Ortega como en las de Unamuno para advertir la presencia de una serie de elementos estructurales característicos del pensamiento español que se remontan al *Quijote*. Partiendo del análisis de estos paralelismos filosófico-literarios, el autor busca señalar una posible vía de renovación del proyecto europeo que se inspire en la raíz vitalista del pensamiento español.

De otro de los grandes nombres del panorama filosófico de nuestro país se ocupa Mar Fernández Calvo, quien, en «El arte como lugar de revelación del ser», nos propone un recorrido por el pensamiento de María Zambrano en torno al potencial del arte y de la poesía para superar la escisión instaurada por la metafísica occidental entre pensamiento y realidad, razón y sentimiento. Siguiendo a Zambrano, Fernández Calvo nos recuerda el sentido teatral originario de *θεωρεῖν*, que inicialmente no era concebido como mera contemplación pasiva, sino como participación afectiva, tal como le sucede al espectador de la obra teatral. Es esa forma característica de mirar la que configura lo que Zambrano llamó «razón poética».

Por su parte, en «El acontecimiento escénico teatral o ese duelo inconfesado: variaciones sobre la pérdida desde la fenomenología del don», Blanca Requejo Curto también recurre a la tradición fenomenológica para repensar el acontecimiento escénico. Su propuesta filosófica es el resultado de reinterpretar el giro performativo en las artes escénicas a través de las lentes de la fenomenología de Jean-Luc Marion y, en particular a través de su noción de «don». Tal como argumenta Requejo Curto, esta noción posibilita el desarrollo de un nuevo modelo teórico de creación artística que se ajusta mejor a la peculiaridad de las artes escénicas actuales que el modelo clásico (y, en el fondo, economicista), que entendía la *producción* artística en términos de un

intercambio entre el autor de la obra de teatro y el público. En su lugar, propone ampliar los límites tanto temporales como intersubjetivos para pensar el acto escénico y el duelo que implica más allá del momento de la puesta en escena.

Para cerrar este bloque, en «La mentira sincera o cómo una mirada filosófica del teatro permite un pacto donde ver sin ser visto y así acercarse tal vez a la verdad», Manuel Valiente rastrea el origen de la teatralidad a través de una sucesión de escenas dramático-filosóficas que van desde la caída de Tales a la de un hombre flotante preavicénico. El bosquejo de esa teatralidad originaria prepara el terreno para una idea que de nuevo nos recuerda a Zambrano: el teatro, como arte de la mentira pactada por todos, surge como reverso del logos filosófico orientado por la búsqueda de la verdad. Esta oposición lleva a Valiente a proponer lo que él denomina «hermenéutica del dramaturgista» —de la que su propio artículo representa una muestra— en la que la comprensión de la realidad ya no pase por la búsqueda de verdades objetivas, sino por la creación honesta de ficciones.

§ 2. La persona de la butaca ¿es un actor?

para poder apreciar que los actores y los personajes caen sobre las tablas y sobre los pasillos y sobre las butacas y, cómo no, sobre la vida;

Las obras de teatro parece que siguen hablando significativamente a los espectadores y que en esa relación que trasciende la cuarta pared surge una extraña simbiosis entre el actor y el espectador, en el que uno se pone una máscara para que al otro se le caiga. Un ejercicio curioso es el pensar las líneas que surgen de conectar el hecho escénico con la psicología y la moral, revisada o «vigilada» por la filosofía. Sueños en los que los personajes reflejan personas y arquetipos, tensiones entre lo apolíneo y lo dionisiaco, creaciones escénicas oníricas que representan lo que eres y lo que ocultas... La frágil *psyché* del espectador ateniense que ve y no distingue; y además confunde la copia de la copia con lo real; o que, en una curiosa inversión, ayuda a defender la creación de un teatro comprometido. Posibilidades teatrales de giros dramáticos que trascienden el escenario, generadores de nuevas historias que reflejan el hecho de que el teatro configura, cuenta y nos modifica como individuos y como colectividad.

El primer artículo que nos encontraremos es de José Julián Martínez: «Nietzsche, Jung y Perls: filosofía, psicología y teatro», en el que el autor defiende cómo el teatro es base articulada y relacional de los autores anteriormente mencionados, siendo el filósofo de Röcken el generador de las ideas que posteriormente la perspectiva junguiana y la escuela de la Gestalt asientan sobre el individuo, en la que podemos encontrar choques productivos entre lo dionisiaco y lo apolíneo, o la idea del *Übermensch*; el teatro como vestigio o como paradigma del sueño entendido como escenario y su posible simbología: arquetípica, modélica, de personajes y de máscaras; y cómo, al final, todo el engaño aparentemente procedente de las tablas y de lo onírico puede configurar lo que realmente somos, para que, tal vez, desde «la experiencia teatral óptima» podamos quitarnos la máscara para bailar.

El siguiente artículo: «Teatro y moral: la perspectiva platónica ante las objeciones contemporáneas al criticismo ético de la estética» de Víctor José Escudero Aksaeva expone las críticas (ontológica, epistemológica, psicológica y ético-política) de Platón a los poetas en la *República*, tema clásico que el autor consigue revitalizar con el objetivo de refutar las objeciones contemporáneas al criticismo ético de la estética. ¿Debe la obra de arte ser moral? ¿Tiene su propio ámbito de valor? ¿La ética es algo que debería preocupar moralmente al creador o al espectador? En apariencia un ejercicio teórico, pero tras su conclusión, la practicidad realista surge para realizar una propuesta material: la defensa de la creación de ayudas económicas públicas para la creación y difusión de un teatro comprometido con la moral de cara a tener cabida dentro de la oferta cultural existente.

§ 3. ... y Sarah Bernhardt hizo de Hamlet

*y con ello descubriremos que el espejo que produce el levantamiento del telón
lleva ligado todo un imaginario y crea pensamiento, y formas de verse
y entenderse;*

En muchas ocasiones el teatro deja de «representar» el mundo y pasa a pensarlo con una lucidez que incomoda. Que Sarah Bernhardt interpretara a Hamlet no fue solo una audacia escénica ni una curiosidad de época: fue una fisura en el esquema de lo concebible, un recordatorio de que el escenario puede desordenar lo que la costumbre

llama «natural» (ya sea a través del género, la autoridad o la voz legítima) y devolvernos, sin pedir permiso, la pregunta por el «sentido». Si la tragedia sigue viva es porque insiste en ese gesto: abrir una grieta donde creíamos tener suelo firme.

Los tres artículos que integran esta sección se sitúan en esa grieta, cada uno desde un ángulo distinto, pero con un nervio común: qué le ocurre a una comunidad —y a un individuo— cuando los vínculos se rompen, cuando la ley ya no alcanza o cuando lo visible decide lo pensable.

En su lectura contemporánea de *Medea*, Beatriz Rayón conduce la tragedia hacia el punto más áspero de la moral: el momento en que el dolor no solo pide reconocimiento, sino que irrumpe como daño irreparable. Con Chantal Maillard y Judith Butler como brújulas, la compasión deja de ser un sentimiento «bueno» y se convierte en una práctica exigente: mirar el sufrimiento sin transformarlo en absolución, sostener el rostro del otro cuando ese rostro —herido— también hiera. Medea aparece entonces como figura límite: no para justificarla, sino para medir hasta dónde llega nuestra responsabilidad cuando la humanidad del otro se nos vuelve insoportable.

Ese límite individual se desplaza, en el texto de Christian Ferreiro, hacia el corazón mismo de lo político. Al leer *Antígona* y *Medea* en el horizonte del proyecto de la polis, la tragedia ya no parece un «asunto» de la ciudad, sino su escena originaria: el lugar donde se hace visible lo que la polis intenta conjurar —la disolución de los vínculos, la desconfianza, el mundo fuera de quicio— y donde el *nomos* (la ley escrita, igual para todos) revela su tensión constitutiva con aquello que no se elige ni se cambia: parentesco, duelo, obligación. En esa tensión, lo femenino no comparece como un tema lateral, sino como suelo y frontera del orden: aquello que el espacio público necesita y, a la vez, relega.

Por último, Elías Sánchez Ordorika desplaza la cuestión al Renacimiento inglés y la formula con una precisión tan simple como decisiva: no se entiende a Shakespeare si se lee solo la fábula. Recuperando el *ὄψεως κόσμος* aristotélico —el ‘cosmos visible’ que rodea y activa el drama—, el artículo muestra que el teatro isabelino piensa también con arquitectura, con disposición del público, con códigos de vestuario, con atmósferas sensoriales, con industria, censura y propaganda. En ese dispositivo, el mal, el poder y el género no se «explican»: se encarnan en signos visibles. Las brujas,

la barba postiza, la deformidad, el travestismo escénico: todo ello no adorna el texto, lo hace funcionar.

Leídos en conjunto, estos tres trabajos trazan una constelación: compasión, ley y mirada. Medea obliga a pensar el límite afectivo de la ética; Antígona y Medea, el límite estructural de la ciudad; Shakespeare, el límite perceptivo de nuestras lecturas, allí donde el sentido depende del cuerpo, del espacio y de la escena. Y quizá por eso Bernhardt como Hamlet sirve aquí de emblema: porque señala el hilo secreto que une estas páginas: la tragedia como lugar donde lo estable se vuelve inestable y, precisamente por eso, se vuelve verdadero.

Entrar en esta sección es aceptar esa inestabilidad como método: leer teatro para comprender por qué, una y otra vez, el mundo vuelve a salirse de sus goznes.

§ 4. Arte en asamblea

y que ese emborrachamiento creador, tan de Dioniso, tan de Baco, conlleva una explosión comunitaria que es notable como pocas y que pone en cuestión la relación y las relaciones, el yo y el otro

13

Juan Mayorga ha sugerido en repetidas ocasiones que el teatro es un arte político no solo por lo que da a ver sino porque se hace ante una asamblea, convoca a la polis y dialoga con ella. Tomando esta idea, hemos reunido los tres textos que presentamos a continuación bajo el rótulo «Arte en asamblea». A través de ellos se ofrece al lector una reflexión en torno al teatro en su dimensión política, como observatorio desde el que poder reconocer y desmontar el tipo de ficciones sociales que envuelven y justifican los estados de dominación y de injusticia, colocando al espectador en un lugar crítico, vuelto contra sí mismo y lo que cree saber del mundo, un lugar en el que no existe más certeza que el sufrimiento humano, el disenso social y la aporía.

¿Podemos desde el teatro pensar en nuevos horizontes que sirvan al propósito de la emancipación humana? ¿Tiene el teatro el poder de convertir al espectador en un ciudadano crítico de su tiempo? Tras la caída de los grandes meta-relatos, ¿qué sería un teatro político? Tales son las cuestiones que en líneas generales abren los textos que os presentamos a continuación.

El texto con el que abrimos esta sección, «Domesticación en la espera: Beckett bajo la tempografía de la dominación», escrito por Víctor de la Morena Gala, indaga la dimensión temporal de la espera como dispositivo de dominación en las sociedades contemporáneas a través del análisis de la obra *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Su propuesta parte de un diálogo interdisciplinar entre filosofía, teatro y sociología como herramienta imprescindible para la defensa de la democracia. La obra de Beckett viene aquí redescubierta como campo de exploración epistemológica para el desarrollo de lo que el sociólogo Javier Auyero, en su ensayo *Pacientes del Estado* (2013), ha llamado una «tempografía de la dominación», desde la que se propone estudiar los distintos modos de violencia que se derivan de los estados de espera prolongados en procesos burocráticos y administrativos a partir del punto de vista de los sujetos que lo padecen y experimentan. Víctor de la Morena nos invita a reflexionar sobre aquellas formas de violencia política que frecuentemente quedan invisibilizadas en el espesor de la experiencia cotidiana.

El segundo texto, «Ética, política y teatro: el problema de las manos sucias en Sartre y Camus», escrito por Francisco Martínez García, nos enfrenta a un dilema clásico en filosofía política y moral, el problema de la relación medios-fines, desde la perspectiva de dos de las figuras más representativas del existencialismo francés: Jean-Paul Sartre y Albert Camus. Francisco Martínez nos propone un trabajo contextualizado acerca de la disputa que por aquel entonces protagonizaron ambos autores en torno a los límites éticos de la acción política, tomando como fuente de análisis para la comprensión de este debate *Las manos sucias* (1948) de Jean-Paul Sartre y *Los justos* (1949) de Albert Camus. A través del análisis comparativo de estas dos obras, el autor nos revela dos concepciones divergentes del compromiso político. Frente al mesianismo revolucionario y la lógica sacrificial que inspira la obra sartreana, Camus opone la idea del hombre rebelde que se resiste a pasar por encima de cualquier vida humana en nombre de una acción salvífica.

El texto de Markel Hernández Pérez, «Teatro político contra la utopía: *Famélica*, de Juan Mayorga», nos ofrece las claves para comprender el compromiso político que sella la producción teatral del dramaturgo madrileño, y lo hace por medio de un análisis que nos permite reconocer el peso de la influencia del filósofo alemán Walter Benjamin en una de las piezas que menos atención ha recibido por parte de la crítica

académica: *Famélica*, estrenada en 2015 en el Teatro del Barrio. En el análisis se aplican las nociones benjaminianas de «*Erfahrung*», estado de excepción e imagen dialéctica para esclarecer el modo en que Mayorga procede a una crítica antiutópica. El carácter político de *Famélica* no se debe solo a la trama —un grupo de trabajadores alienados que se organizan para subvertir la lógica del capital desde dentro de la multinacional para la que trabajan— sino porque deja al espectador sin una solución satisfactoria ante el conflicto. Tal como sugiere Markel Hernández, este rasgo es lo que hace de *Famélica* una pieza paradigmática de la dramaturgia política contemporánea desde la perspectiva de César de Vicente Hernando, para quien el nuevo teatro político no busca convencer al espectador sino cuestionar sus más profundas convicciones ideológicas, transformándolo en un crítico activo capaz de reconocer las estructuras de poder en las que está inserto.

Cerramos el volumen con la conferencia plenaria de Sol Garre que, basándose en su propia experiencia como docente e investigadora en el mundo de las artes escénicas, realiza una indagación acerca del estatuto epistemológico de la práctica escénica en el ámbito de la investigación académica. Garre parte de la constatación de que el conocimiento que el actor, la actriz o *performer* tienen de su propio cuerpo no se deja traducir fácilmente a las categorías del lenguaje discursivo exigidas por la investigación científica y académica abriendo así una brecha entre el hacer y el decir, la praxis y la teoría. ¿Cómo puede el hacer escénico constituirse en método de indagación?, ¿dónde reside la validez epistémica de aquello que emerge del ensayo, del movimiento, del encuentro performático?, ¿qué tipo de conocimiento acontece en la práctica actoral? Estas preguntas revelan una tensión productiva entre la experiencia encarnada y su articulación teórica. Garre nos invita a pensar en la posibilidad de articular un saber a partir de la inmanencia de la propia práctica escénica, enfoque que a su vez posibilita nuevas metodologías y formas híbridas de interpretación actoral no dependientes de criterios teóricos. El acto performativo como acto epistémico implica una revalorización de los saberes ligados al cuerpo, la imaginación y la percepción sensorial. Este reconocimiento de la singularidad del acto performativo y de los saberes ligados al cuerpo y a la imaginación da lugar a una epistemología alternativa donde el hacer escénico es, en sí mismo, pensamiento.

* * *

Y como buen corifeo travestido, úsense estas letras a modo de introducción, de presentación, arranque y aviso: sería pertinente pensar que estos trozos de pensamiento y saber se conviertan en posibilidad de volver a despertar lo encerrado, en musas llenas de símbolos que adecúan la comida salvaje y portan corona de pámpanos o cetros o puñales ensangrentados; ya que el teatro genera esos cambios inesperados y, como la filosofía, es posibilidad, es polémico y creador de problemas y de conceptos nuevos; pero al contrario de esta, se nutre de la colectividad y tal vez esa diferencia marque la necesidad de volver a incidir en esta conexión que nos puede aportar una nueva forma de mirar que nos sitúe o resitúe en este teatro del mundo que tenemos ante nuestros ojos y que lleve de nuevo a una consecución llamada *aletheia*, un nuevo y efectivo, que no efectista, levantamiento de telón.

Y ahora el regidor diría entre bastidores: «prevenidos, cinco minutos para comenzar», y los camerinos quedarían vacíos y las personas mutarían en personajes y ya no habría vestuario ni escenografía ni utilería, ya comenzaríamos a sentir, a presentir, que todo cambia mientras que el murmullo del público sigue y comienza una hibridación extraña y perfecta, donde el espectador no sabe que la obra ya ha empezado y los personajes no podrían comprender, si lo supieran, quiénes son aquellos que los miran. Todo un mundo se está creando, una ontología en implosión, un *big bang* controlado y los murmullos continúan porque las luces no se han apagado. Pero todo sobre las tablas y entre bastidores, ya está en tensión. Y ahora, en este momento, todo comienza. No sabemos si llamarlo *arjé* o levantamiento de telón o subida de luces... Aunque, curiosamente, como en una obra griega clásica, ya todo ha comenzado y no nos hemos dado cuenta porque el corifeo, el prólogo o el mínimo coro que nos hemos montado ya ha empezado a hablar con el pueblo que reside en sus asientos, tal vez, esperando su catarsis aristotélica; tal vez, esperando su distanciamiento brechtiano; tal vez, los más contemporáneos, no esperando nada o esperando rito o confiando como Óscar Cornago que estemos ante «un espacio abierto a una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad», resultando en

«un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia» (2006: 178).

Palabras, cuerpos y pueblo. Aquí y ahora. El teatro ha comenzado. Presentación de los actos por diferentes voces, diferentes escenarios, múltiples personajes, maquinaria teatral diversa..., pero una misma búsqueda: dialogar con la polis y en el mejor de los casos, zarandearla. Comienza el baile.

Referencias

- Cornago, Óscar (2006), «Teatro postdramático: la resistencia de la representación», en ARTEA/José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España (1978-2002)*. Cuenca, UCLM, <<https://archivoarte.uclm.es/textos/teatro-postdramatico-las-resistencias-de-la-representacion/>>, [20/01/2026]
- García, Rocío (2016), «Juan Mayorga: las obsesiones de un matemático y autor de éxito», en *El País*, 02 de junio.
- García Lorca, Federico (1977). *Obras completas*, t. II. Madrid, Aguilar.

Filosofía y Teatro



Cuadro original de fiosa Rubio creado para el Congreso. Acrílico y pastel.

IX Congreso sobre pensamiento filosófico contemporáneo

3, 4 y 5 de diciembre

Oviedo - Asturias



Principado de Asturias

Consejería de Cultura,
Patrimonio Lingüístico y
Deporte



OVIEDO



Sociedad Asturiana
de Filosofía



Universidad de Oviedo
Universidá d'Oviéu
University of Oviedo

Edificio histórico de la Universidad de Oviedo