

# La pasión y el dolor: dos escenas dramáticas de la filosofía

Carlos Thiebaut Universidad Carlos III de Madrid

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

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-3391-5496>>

## Resumen

La idea que quisiera presentar y argumentar es que esas teorías y maneras de ver el mundo que llamamos filosofía se conforman y se expresan como dramaturgias: en, o tras la sequedad abstracta de los conceptos y en la pasión atemperada de los argumentos está la urdimbre de estructuras relacionales y de acciones que son, precisamente, aquello en lo que el teatro encuentra sus materiales. Y aún más arriesgadamente, puede ser sugerente pensar que la filosofía está hecha de escenas, como aquellas que se recogen en el teatro; e incluso, que lo que suele concebirse como trasfondo filosófico de las obras de teatro puede verse, inversamente, y quizá mejor, como una secuencia o una variedad de las formas —escenarios, tramas— teatrales que hacen a la filosofía misma.

**Palabras clave:** escena teatral, filosofía, *Fedro*, Ludwig Wittgenstein, demasiado tarde.

## Abstract

### Passion and pain: two dramaturgical scenes of philosophy

The approach I'd like to show and discuss here is that these theories and ways to see the world that we usually call Philosophy are formed and expressed as drama. In or behind the abstract dryness of concepts and in tempered passion of arguments lies the warp of relational structures and actions where theatre finds its content. And even more boldly, it might suggest the thought that Philosophy is made out of scenes like those we can find in theatre; and even that what we use to conceive as the philosophical background of theatre plays can be perhaps better seen the other way round, that is, as a series or a variety of theatre forms —sceneries, plots— that shape Philosophy itself.

**Keywords:** theatre scene, philosophy, *Phaedrus*, Ludwig Wittgenstein, too late.



## La pasión y el dolor: dos escenas dramáticas de la filosofía

**Carlos Thiebaut** Universidad Carlos III de Madrid

Recibido 23/03/2025 • Aceptado 30/05/2025

ORCID: <0000-0003-3391-5496>

Empezaré de un modo prudente: las relaciones entre el teatro y la filosofía son un camino de doble dirección: por una parte, los conceptos, alegorías, argumentos, de la filosofía se hacen presentes u hozan en las obras dramáticas y podemos hallar en ellas, con frecuencia, encarnaciones de teorías o de maneras de ver el mundo que caen dentro de lo que las filosofías han acotado como terrenos propios. Tanto la multidimensionalidad de la experiencia de la violencia sexual en Mouwad como lo inaprehensible del deseo en Tennessee Williams, la libertad del encadenado en Calderón, el desencuentro trágico en Shakespeare, o el desvelamiento de lo oculto (en un mapa, en un secreto) en Mayorga, pueden verse como momentos o ejemplos de temas a los que, por su hondura o su relevancia, le damos el marbete de problema filosófico: el de la relacionalidad del encuentro con la otra y el otro, el del libre albedrío, el de la recta conciencia moral, el de la memoria y la identidad, el de la atención y el cuidado, por ejemplo. Pero, a la inversa, cabe sospechar —y esa es la idea que quisiera presentar y argumentar más arriesgadamente hoy— que esas teorías y maneras de ver el mundo que llamamos filosofía se conforman y se expresan como dramaturgias: en, o tras la sequedad abstracta de los conceptos y en la pasión atemperada de los argumentos está la urdimbre de estructuras relacionales y de acciones que son, precisamente, aquello en lo que el teatro encuentra sus materiales. Y aún más arriesgadamente, puede ser sugerente pensar que la filosofía está hecha de escenas, como aquellas que se recogen en el teatro; e incluso, y por tanto, que lo que suele concebirse como trasfondo filosófico de las obras de teatro puede verse, inversamente, y quizá mejor, como una secuencia o una variedad de las formas —escenarios, tramas— teatrales que hacen a la filosofía misma. Esta manera de ver la filosofía no es frecuente entre quienes nos hemos dedicado a ella; pero os propongo experimentarla aquí. Como muestran los dos ejemplos que quisiera analizar con vosotros, cabe sugerir

que la teoría platónica del deseo, de la belleza y del bien, o la indagación wittgensteiniana sobre las experiencias de dolor en la relaciones con los otros nos son comprensibles y se hacen hasta urgentes si las vemos como lo que quizá sean: las formas necesariamente dramáticas, y específicamente dramatúrgicas cuando se hacen texto, de la búsqueda de lucidez (de sentido, de conocimiento, de comprensión) en momentos de opacidad y de vulnerabilidad, de incertidumbre y de quiebra de los mundos relacionales.

Pero hay un obstáculo mayor, teórico y epistémico, en esta sugerencia que conviene despejar. El teatro ha presentado como ficciones —poéticas, en el sentido aristotélico— lo que la filosofía quisiera, por el contrario, presentar como búsqueda y argumentación de la verdad, de la aprehensión de lo real. El gran mito escénico de la caverna platónica es ejemplo de ese conflicto: salir del mundo de las sombras proyectadas y ascender trepando hasta la luz. Las sombras son representaciones visuales, un incierto y falso engatusamiento que debe (notemos: debe, aunque quede entre brumas la naturaleza de ese querer) ser dejado atrás para alcanzar la iluminación de las ideas, de la gran idea suprema del Bien que se identifica, en el mito, con el sol. Pero para comprender el mito mismo, tenemos que saber algo que Platón no acaba de explicar: por qué alguno de los encadenados sale de la cueva, pero sobre todo por qué ha de regresar. En ese destino, en esa peripecia, viene explicada la razón de la filosofía, la suerte de nosotros mismos como seres racionales no engañados por las sombras. En efecto, en la escena del mito, las ideas, lo que nosotros hemos acabado llamando lo racional, es la realidad misma, no aquel mundo de lo falso que dejamos atrás en el teatro de las sombras, es decir, de nuestras representaciones sensibles. Lo real-racional, parece estar oculto a nuestra vista si no hacemos algún ejercicio de salida, de iluminación, de redención. Lo real es lo racional, formuló Hegel, siguiendo en ello a Platón. Con ello parece que queremos decir que a lo que asistimos dentro de la cueva cotidiana de las representaciones, como en el teatro, no es lo real, sino lo ficticio, lo peligrosa y pegajosamente solo emocional que debe ser expulsado de la ciudad racional perfecta. En las polis imperfectas que nosotros habitamos, las tragedias y los dramas que se nos representan deben, al menos, quedarse tranquilas y tranquilizadamente dentro de las paredes del teatro, mientras que el mundo de lo real sigue su curso conflictivo e imperturbable. Lo cotidiano queda aislado de las ficciones. La suspensión intencional

de la increencia que permea las obras literarias, y entre ellas, las dramáticas, aísla de la realidad el reino de la ficción, y por eso las protege a ambas. La filosofía, por su parte, se instala en el mundo real, parece suponerse, y las sombras que lo acechan se disipan cuando ella haya hecho bien su trabajo con el utillaje de los razonamientos y de los conceptos adecuados.

Pero esa oposición entre ficción y realidad o verdad, entre la complejidad discursiva e icónica de las ficciones y la nitidez de la comprensión conceptual de las realidades, es una oportuna distorsión que oculta dos hechos cruciales: el primero es que las ficciones presentan la realidad y la vida no solo como lo que son sino —por acudir a los análisis de Aristóteles en la *Poética*— como lo que *podrían ser*; no como lo que ha sido, sino como lo que podría no haber sido o no era necesario que ocurriera. Así, las ficciones descubren que lo real —eso que la verdad dice aprehender— se nos impone, sí, con la fuerza de la necesidad de lo inmediato, pero también que está hecho de posibilidad, de las posibilidades que no pudieron ser —porque fueron bloqueadas y aniquiladas— y de posibilidades de lo que todavía podría ser. Y al decir esto no solo estoy acudiendo a reflexiones como la de Bloch o Adorno, sino también a menos cálidos programas como el de David Graeber para pensar la historia de los humanos. Lo real no está clausurado, y menos en lo que la filosofía ha acotado como su terreno. Lo real no debiera ser reducido, entonces, a la positividad de lo inmediato. Lo segundo que oculta esa oposición entre ficción y realidad —entre teatro y filosofía— es no solo que lo real está lleno de posibilidad, de posibilidades no realizadas y de posibilidades por realizar, sino que dar cuenta de ello —para liberarnos de sus tiranías, para darle la vuelta, para clausurar sus heridas— requiere sugerir, presentar, un relato, un proceso: requiere historias, porque nada humano está dado fuera del tiempo y del caminar en él y contar ese camino. La tarea de la crítica, de la filosofía como crítica, se da en la historia y ha de narrarla. Ella misma oculta, quizá como una forma de protección frente al arrebató poético del tiempo y del deseo, las historias que la hacen y que presenta como si sucedieran fuera del tiempo, en el no-tiempo de la razón, incluso si sugiere, como en la fábula platónica, que hay un camino que recorrer, una ascensión para acceder a la iluminación cegadora de la luz del Bien y que hay, a la vez, un camino de regreso.

Cabe, pues, ensayar la idea de que las formas dramáticas —que operan no sobre la presentación de lo que hay, sino de lo pudo (no) haber y puede aún haber y que lo hacen como historias de los seres humanos— son un sustrato de las búsquedas de lucidez y de conocimiento que constituyen lo que llamamos la filosofía. Pero ésta siempre ha trabajado en tiempos de oscuridad y ha peleado con sus monstruos; ha imaginado, tras tantas derrotas, mundos de luz, de posibilidad y de libertad. Esas son sus historias que se nos presentan, con frecuencia, como si no lo fueran y como si por ello pudieran ser la única historia verdadera. En lo que ahora nos atañe, esa única historia verdadera y su relato dejan en suspenso todo lo que se decía que hacía opaca esa luz, como el deseo de los cuerpos y la relación con los otros que está llena de entendimientos y de fracasos comunicativos —temas todos que las ficciones y las obras teatrales han hecho suyos.

(Notemos que el precio de este olvido del cuerpo y del deseo, del encuentro y del desencuentro con otras y otros ha sido con frecuencia la soledad y se ha acuñado la imagen de que la lucidez se alcanza en el aislamiento de la interioridad mental del individuo. Los dualismos mente-cuerpo parecen llevar consigo apelaciones a estructuras del aislamiento individualista de la razón que muchas veces se nos han presentado como solipsismo, a la vez condición y obstáculo. Pero, incluso esa soledad —como la de Descartes en sus *Meditaciones*— es otra escena más del pensamiento, un soliloquio que está precedido de otros y al que otros le seguirán).

Como anunciaba, de entre las varias posibles os propongo hoy dos escenas, creo que centrales, en la filosofía: la dialéctica del deseo y del amor en el *Fedro* platónico y algunos textos de Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas* sobre qué es y cómo es la percepción del dolor de otras personas. Cada una de ellas performa, ejercita, actúa, una manera de concebir y de hacer la filosofía y, entonces, lo que sugiero con ellas es que sería bueno para lo que la filosofía hace y para la manera en que se va auto-comprendiendo que atendiese a su construcción dramática. Pero si he escogido estas dos escenas lo hago por un doble motivo: el primero, sustantivo, casi ontológico, es decir de qué es aquello de lo que se habla en esos pasos. Cada una —el deseo y el dolor— representa un polo de lo que de positivo y negativo hay en la vulnerabilidad de lo humano, en su a la vez anhelante y doliente corporalidad. El segundo motivo es

epistémico, el de cómo se percibe, se habla y se argumenta sobre ese motivo sustantivo. En el *Fedro* se contraponen dos modelos del deseo erótico, el del sofista Lisias y el contramodelo que Sócrates le propone al joven y bello Fedro. Ambos modelos sitúan, creo, el foco de la agencia en lugares polares: en el modelo sofista se fija y encapsula la agencia —la subjetividad sexual, por emplear el concepto de Linda Alcoff— del *erastés*, el amante, y subordina tóxicamente a ella la del amado, el *erómenos*. En el modelo socrático, por el contrario, el foco ha cambiado a la perspectiva en segunda persona: el sujeto deseado es ahora el centro de atención. La contraposición de esos dos modelos relacionales —activo y pasivo, agente y objeto— está ligada a las formas de conocer al otro y de justificarlas y, en el diálogo, esas formas de conocimiento se convierten en paradigmas discursivos. Toda la segunda parte del *Fedro* dedicada a la retórica —algo que en la historia de la hermenéutica del texto ha suscitado todo tipo de perplejidades— plantea, frente al modelo brillante pero falso de la argumentación del sofista, el carácter del discurso filosófico, la dialéctica que, en la propuesta platónica, está centrada, precisamente, en la significación de las palabras de eros para el otro. En los pasos de Wittgenstein que recorreremos está en primer plano el ulterior o más radical problema epistemológico de cómo podemos comprender el dolor de las otras. Esos textos se han enmarcado en la discusión sobre el lenguaje privado, sobre si cupiera, que no cabe, un tipo de lenguaje solipsista para hablar de nuestras sensaciones, como las de dolor, y consiguientemente qué es lo que estamos haciendo cuando nos enfrentamos a él. Con el giro de Stanley Cavell que emplearé, la cuestión se plantea en los términos de que no es en el orden del conocimiento en donde se plantea ese enfrentamiento, sino en la dialéctica, frecuentemente trágica, del reconocimiento y, específicamente, el reconocimiento de quién es la otra.

Este desplazamiento desde la perspectiva del agente hacia el otro como problema o como incógnita, hacia la segunda persona, está ya en la dialéctica platónica del buen y divino eros que se centraba, como decía, en el otro, en devolverle al amado la mejor imagen de sí mismo, como escribe bellamente Platón. Por resumir, pues, la vulnerabilidad de lo humano, en los afectos positivos de la búsqueda y del desear y en los afectos negativos del dolor y del dolernos ante otros, reclama un trabajo epistémico, el de saber conocer a la otra y al otro, y, aún más, de cuáles son los límites de ese

conocer y cómo son las formas de un más radical reconocimiento. Aunque no pueda tratarlo de manera extensa, quisiera al menos indicar que late aquí el problema filosófico del escepticismo, pues, como diré hacia el final, en cómo nos relacionamos con cuerpos deseantes y dolientes se ponen a prueba los límites de nuestro conocimiento, de sus supuestos —de lo que damos por descontado en la vida ordinaria— y de sus expectativas. Las experiencias de deseo radical y de daño son experiencias de fracasos epistémicos. En el análisis de las estructuras relacionales, el escepticismo, el escepticismo pirrónico y lo que hay de escepticismo en Wittgenstein, un «escepticismo habitable» en palabras de Cavell, puede ser entendido como la actitud filosófica que desmonta la unipolaridad del discurso del y desde el agente y abre la incógnita de qué es y de quién es aquella con la que se enfrenta como objeto del deseo y como origen del dolor. Tanto el desear como el atender al dolor de las otras son rupturas del mundo que cuestionan lo que de él damos por asentado, y rompe siempre, a cada paso, lo que tomamos como nuestros conocimientos. Pero, por atender a lo que buscaba, e ir regresando al propósito que empezaba enunciando, esos dos tipos de problemas —qué es el deseo, qué es el dolor y cuáles son las formas de comprenderlos— tienen una estructura dramatúrgica en esos dos textos cruciales en los que os propongo que nos fijemos.

26

Partamos, pues del *Fedro*, en el que se entrelazan el tema de qué sea la búsqueda de la lucidez filosófica, del mejor conocimiento, con una comprensión de lo que es el deseo, la pasión, cuya fuerza erótica descubre mundos divinos, más allá de lo humano, y nos convierte en seres alados que viven lo real como un camino y un proceso, un camino que al final del diálogo nos devuelve a la realidad vivida de nuestros cuerpos amantes. Hay en Platón una *oscilación* recurrente entre el olvido del cuerpo —eso era la salida de la caverna hacia la luz— y, a la vez, un reclamo de su poder, un imposible olvido de la corporalidad deseante que debe ser corregido, que nos atrae y que repelemos. El *Fedro*, como ningún otro diálogo platónico, practica esa oscilación, ese doble movimiento de afirmación y negación del cuerpo. Quizá como el deseo mismo, con su perturbador carácter que afirma y rehúsa, el hablar sobre él a la vez ratifica y distancia, reconoce y deniega.

Esa oscilación está, desde el comienzo, en la manera en que Sócrates se le acerca a Fedro, a quien conocía bien, cuando le invita a pasear por las orillas del Iliso, abriendo el único diálogo platónico que tiene lugar fuera de los muros de la polis, como si este marco campestre, al frescor de la olorosa sombra de un sauce florido, fuera realmente un paréntesis alejado de los tráfigos ciudadanos y de los ejercicios sofistas que tenían encandilado al joven Fedro. La escenografía no es inocua porque sólo en determinado escenario podría darse un encuentro no transido de dominación y solo determinados escenarios hacen posible la intimidad. Como bien sabemos desde la epistemología social y crítica, los marcos hacen posibles e inteligibles los discursos y los razonamientos. No solo es necesario atender a quién habla, quién dice qué, ya que las posiciones, las ubicaciones —de género, de poder— son constitutivas del significado, sino que también es necesario advertir los marcos, las instituciones, las prácticas, los lugares en los que se habla, o donde se ejerce la autoridad o se fracasa en su ejercicio y donde se protesta contra ella. Lo que Sócrates le va a decir a Fedro requiere una escenografía alejada de las palestras agónicas y de las calles ruidosas.

Saliendo, pues, fuera de la polis al campo, en los comienzos del diálogo, Fedro repite entusiasmado un discurso de Lisias —lo traía escrito, escondido en los pliegues de su túnica, algo importante para lo que se nos dirá al final del diálogo— con una teoría del amor, llamémosla instrumental (pronto la llamaré tóxica), según la cual es mejor tener relaciones, sexo, con aquellos a quienes no se ama, pues solo eso es lo que le permite al amante, al *erastés*, no estar atado a ellos y por ende dominarlos. Sócrates, en quien pronto percibimos una callada pero tensa irritación ante tal concepción —una irritación tanto ante lo que en ella se propone como ante la torpe manera en que Fedro ha caído en sus telarañas— procede a desmontar ese discurso. Pero lo hace, en un primer momento, casi en sus mismos términos, sin salir, por así decirlo, de ese universo discursivo donde se confunden deseo erótico y utilidad o donde aquel se reduce a esta. Lo hace, con gesto teatral, cubriéndose el rostro, como si fuera una actuación de un personaje antagónico al del amante que veíamos pintado en el discurso de Lisias. Pero, a pesar del ingenuo entusiasmo de Fedro por esta representación de un Sócrates velado, como si estuviera tras una máscara teatral, el viejo filósofo rompe dramáticamente el ciclo de entusiasmos juveniles y de falsificaciones y denuncia que en ese juego al que ambos han asistido y que ambos han

practicado se ha producido una aterradora adulteración de lo que es Eros, algo que habría irritado totalmente, dice, a quien estuviera realmente enamorado. El mismo Sócrates hace notar que oyó a su *daimon*, esa voz interior de su conciencia que le advierte negativamente cuando yerra moralmente —como aparece, con claridad, en la *Apología*—, que había pecado contra la divinidad de Eros con el simulacro de su discurso, que ha errado éticamente con lo que ha hecho. Y es justo en ese momento, cuando Sócrates pone en evidencia ese error y va a corregir su falta, cuando el diálogo tiene un primer quiebro crucial, epistemológico y dramático a la vez. «Terrible, Fedro, el discurso que trajiste y terrible el que me forzaste a que yo dijera», dice. Como un acto a la vez de expiación y de arrepentimiento, Sócrates va a presentar en una arrebatada palinodia una teoría más radical de eros, rompiendo el marco del amor tóxico de la pederastia —la licencia griega, la llamaba Montaigne— en el que Lisias había engatusado a Fedro. Sócrates necesita liberar a Fedro en este momento de una nueva cercanía, como si le sacara del mundo de las sombras y de las apariencias. En un paso crucial, de intensa fuerza dramática, Sócrates le pregunta a Fedro: «¿Adonde se me fue el muchacho con el que hablaba? Para que escuche también esto y no se apresure, por no haberlo oído, a conceder sus favores al no enamorado». Y Fedro responde: «Aquí esta, siempre a tu lado, muy cerca y todo el tiempo que te plazca». En esta cercanía corporal y de intimidad que aparece casi súbitamente en la escena, se hace evidente la falsedad de lo hablado y se crea el único espacio donde podrá aparecer la verdad que solo ahora y allí puede decirse.

28

En efecto, ganada la cercanía física de los personajes, alcanzada la intimidad de la escucha y la atención, y solo por ella y en ella, Sócrates expone su teoría del eros y de su carácter divino. Solo al alcanzar la intimidad y la proximidad, conseguido un marco relacional de inmediatez, puede aparecer el deseo verdadero —el eros como logos— y la palabra verdadera —el logos de Eros—. Sócrates, arrebatado en una locura a la que le incita el canto machacón de las cigarras estivales, lo hace acudiendo a la teoría de la divina locura de Eros, a cómo el alma, como un auriga de un tiro compuesto, dual y normativamente, por el alado corcel negro del deseo carnal y por el también alado corcel blanco de la búsqueda del bien, ha recorrido los cielos en vidas anteriores y a cómo, cuando se encuentra con su amado, recobra las alas que había perdido en su

caída en la corporalidad. Pero más que este dualismo platónico, que tanto marcará normativamente la historia de occidente, es fascinante la fenomenología del encuentro del amante y del amado y de lo que nosotros llamamos ya la experiencia del enamoramiento que Sócrates nos narra: al mirarse, el deseo del amante se hace eco de la belleza que vislumbró en su viaje etéreo y que ahora encuentra en el amado, y «el manantial de la belleza vuelve al bello muchacho, a través de los ojos, camino natural hacia el alma que, al recibirlo, se enciende y riega los orificios de las plumas y llena, a su vez, el alma del amado». A la vez dentro y fuera de la caverna, pues, la corporalidad inmediata del amado es el motivo material de la reminiscencia de lo eternamente bello. Con palabras insuperables, Sócrates cuenta cómo el amante —aquel que en el tramo anterior del diálogo era dominador instrumental— le devuelve al amado la más bella versión de sí mismo, y de él recibe, a su vez, esa luz que hace que le renazcan las alas que había perdido. Ese momento de la experiencia del eros y de la belleza es una conmoción de sublimidad, un momento de divinidad. Mucha reflexión feminista nos ha enseñado a nosotros las trampas del amor romántico que tienen en este diálogo una de sus raíces, una sospecha que cabe añadir al dualismo que ya notamos. Pero notemos, no obstante, que Sócrates está contraponiéndole a Fedro un modelo alternativo a aquel en el que estaba prisionero. Una vez despejado el engatusamiento del amor tóxico, este discurso de Sócrates parece estar replicando en el espacio mítico, órfico, como si fuera su espejo, el proceso del encuentro del viejo y el joven a las orillas del Iliso. Pero quizá lo crucial de la estructura relacional de los cuerpos deseantes es cómo, tanto en el mito como en la experiencia de enamoramiento que en él se representa, se han alterado los focos, el del sujeto deseante y el del sujeto deseado; se han duplicado —no es uno, son dos, eros y anteros dice Platón— y ha aparecido el «entre» de su relación. Ese «entre» relacional es lo opuesto a la dinámica unidireccional del deseo de posesión y de instrumentalidad. Solo esa forma escénica de la intimidad que le pone palabras al acercamiento hace comprensible la realidad del deseo.

La intensa palinodia, el discurso de arrepentimiento, de Sócrates contiene, no obstante, un pliegue ulterior de oscilación. La oración a Eros que Sócrates pronuncia en ese momento se hace sobre un programa de relación entre el amante y el amado en que la intensidad del vínculo erótico se traduce en un proceso de renunciación y de

sublimación. Frente al modelo tóxico que se apresuraba a su realización física, este modelo erótico alternativo renuncia al cuerpo, a la relación física. Los amantes quedan como suspendidos en la mutua contemplación del bien y de la belleza. Platón reconoce el deseo, pero lo niega o lo reconduce, no sé bien si en forma de una ascesis o de una sublimación represiva, por decirlo con las palabras freudianas de Marcuse en *Eros y civilización*. El modelo platónico del eros niega con su sublimidad —ese momento de misterio y de arrebató— su misma raíz corporal. El cuerpo es afirmado y negado, a la vez. Esta oscilación es una primera escena de lo que es la razón, el pensamiento y la lucidez sobre la fragilidad del amor y del deseo, sobre la vulnerabilidad de los cuerpos deseantes y, en la propuesta platónica, una forma de intentar acallarla, o esconderla, o, como decía, negarla represivamente al sublimarla. Es, precisamente, esa escena, esos personajes apasionados interpelándose sobre la naturaleza de su eros, la que hace posible que Platón nos proponga una poderosa teoría erótica del conocimiento y de la lucidez. Es esa escena y sus oscilaciones la que la hace plausible.

A partir de ella, el diálogo se dobla en una estructura discursiva invertida perfecta que analiza, ahora, cómo elaborar discursos adecuados —adecuados, se entiende, a la cuestión ontológica del carácter del deseo erótico. Es este ahora un tratamiento, diríamos, del logos adecuado para el eros. De la misma manera que todo eros se descubriría como la palabra que se comparte en el encuentro —aunque más bien sea la mirada con el silencio, que también es palabra— ahora se nos dirá que todo logos, todo discurso, ha de ser erótico, tiene que estar transido de deseo para no ser falso y evitar ser cháchara. Cuando Sócrates analiza los falsos discursos de los logógrafos —y deconstruye casi cruelmente el de Lisias ahora desde la estructura epistémica de su discurso— y cuando presenta su propuesta alternativa de la dialéctica frente a la retórica, está haciendo una intervención recursiva y en segundo grado de la escena de la primera parte en la que me he detenido hasta ahora. Pero también está haciendo una intervención política en la polis que es paralela a la de otros diálogos platónicos: como cuando en la *República* o en el *Gorgias* nos detenemos en cómo pensar y hablar de la justicia, cuáles son las palabras adecuadas para ello, a quién se dirigen. Y, de la misma manera como antes señalaba que la idea de dialéctica de Platón piensa los discursos como dirigidos directamente a quien con nosotros está y para quien se elaboran, la

discusión final, en el mito de Theuth y Thamos sobre la primacía de la palabra sobre la escritura, está encaminada a la palabra directa de la comunicación antes de su osificación escrita. Después de Derrida, sabemos los riesgos de este logocentrismo, o de su ceguera, o, sencillamente, somos ya sensibles a su trampas. Pero sostendría que, a pesar de todas las distancias que hemos interpuesto deconstructiva y filosóficamente con la propuesta platónica, a pesar de su ironía —negar en un diálogo escrito el mismo vehículo material que lo está posibilitando— o de sus oscilaciones —afirmar el cuerpo deseante a la vez que se lo reprime—, esa propuesta no pierde su garra y su objetivo, que estoy subrayando, de desplazar el foco tanto del deseo como de la palabra al espacio relacional, al *entre* que ocurre y que se construye en la inmediatez de los cuerpos.

Ese *entre* corporal y relacional es lo que aparece también en la segunda escena a la que me vuelvo. Wittgenstein, en sus *Investigaciones filosóficas* y en otros textos, nos presenta una escena de interpelación: alguien se duele y expresa su dolor; alguien le atiende. O, mejor, el filósofo Wittgenstein se sorprende e interroga por el sentido de esa escena. O, mejor aún, Wittgenstein se pregunta qué sucedería si fuera así interpelado y cómo comprendería la demanda que hacen las expresiones del dolor de las demás. El dolor no es un pretexto o un tema azaroso en el pensamiento de Wittgenstein, que conoció la guerra y sus devastaciones y que conoció la muerte de los cercanos. Si Platón se preguntaba —Sócrates le pregunta a Fedro— por el sentido de su eros, Wittgenstein está preguntándose sobre la naturaleza de nuestro conocer el dolor de otros. ¿Qué hacemos, cómo hacemos para comprender ese dolor, qué hacemos ante el doliente? Algo tan natural, tan cotidiano —una médica que venda una herida, una madre con su hija, una mujer con su amiga, un samaritano (es decir, un cisjordano) que atiende más allá de toda expectativa a quien se daba como su enemigo judío— se descubre como un sorprendente misterio. Ahí están en ejercicio no tanto el conocimiento de la otra (pensemos en las dudas clínicas sobre su condición y su diagnóstico), sino el reconocimiento casi inmediato de su condición y de su lamento. ¿Podemos, acaso, sentir el dolor de otros (a veces decimos que lo hacemos) o solo podemos conocer sus signos? O, lo que es más importante, ¿qué fracasa cuando no lo conseguimos?

Ciertamente, los pasos que paso a recuperar ahora no parecen tener la forma dramática que sí tienen otros textos de Wittgenstein. Pensemos, por ejemplo, en el arranque mismo de las *Investigaciones filosóficas* en el que Wittgenstein recoge y procede a desmontar el mentalismo de otra escena anterior y fundante en la que un Agustín de Hipona niño describe su perplejidad al ver cómo los mayores nombraban las cosas —un modelo del nombrar que recuerda al del *Tractatus* en su internismo mentalista—. O en otros se emplean escenas de comunicación —el albañil y su peón, el comprador de unas frutas de determinado color—. Esas escenas son casos y ocasiones en las que las palabras y el lenguaje no son una representación mental del mundo sino que aparecen articuladas en estructuras relacionales —dramáticas y juegos de lenguaje— que son formas de vida. Para lo que le interesa a Wittgenstein, la apelación dramática de esas escenas, que se multiplican por todo el texto, son evidencias de cómo no podemos ya pensar el lenguaje como representación, como si lo que el *Tractatus* presentaba fuera solo la mitad, o menos, de la cuestión.

Pero, a diferencia de la comunicación en el andamio de una obra cuando el oficial le pide a su peón que le pase la paleta, el dolor es una realidad significativamente diferente cuando lo expresamos o lo percibimos. Es, dice, «una ruptura radical con la idea de que el lenguaje funciona siempre de una manera, siempre para la misma finalidad: transmitir pensamientos —sean éstos luego casas, dolores, lo bueno o lo malo, o lo que fuere» (PI, 304). El dolor, y los lenguajes del dolor, hacen otras cosas. El dolor no es instrumental —como no lo era el deseo. Ciertamente, como en el sexo que puede ser un peculiar eros sin alas, puede haber y hay actitudes aparente e inmediatamente instrumentales hacia el dolor —tanto al infligirlo como en la tortura, o como al describírselo a una médica. Pero, incluso en esos casos —al igual que en su terreno sucede en el deseo sexual—, hay afectos que se ocultan o se postponen, que se apartan o se niegan. Al cabo, el torturador sabe que está dañando y busca ese daño, y la médica sabe que atiende y que quiere calmar ese dolor. Para que sea realmente dolor y aparezca como algo radicalmente diferente a una información sobre él, tenemos que aceptar el carácter performativo, decimos ahora, de su expresión, un carácter que nos requiere ubicarnos como sujetos, como personas, ante él. Cosa distinta es qué tipo de personas queramos ser, cuáles hayan de ser nuestros afectos y nuestras acciones

adecuadas. Dejando ahora de lado qué pueda querer decir «imagen» en lo que voy a citar, el cuerpo, gozoso o doliente, «es la mejor imagen del alma humana» (PI, PhPsy: 178) como dice Wittgenstein en otro momento al indicar que no me relaciono con él como haría, por ejemplo, con un autómatas. Ante cuerpos que se expresan pensamos o asumimos que nos relacionamos con «personas» o con «almas». Cabe, ciertamente, que nos relacionemos con otras personas como si fueran autómatas, eficaces máquinas esclavas o útiles cuerpos para ser sexualmente usados, como proponía Lisias. Pero entonces sufriríamos lo que Stanley Cavell llama estar achacados de «ceguera del alma» (Cavell, 1979: 378 y ss.), una posibilidad que, como veremos en un momento, hace trágica la escena. Quien padece tal ceguera no ve que el dolor lo es de una persona. «La conducta del dolor puede indicar un lugar dolorido —pero es la persona paciente la que manifiesta el dolor» (PI: 302).

Las conductas del dolor no solo ubican en su centro la percepción de una persona, o mejor, el reconocimiento de su presencia que es personal porque es corporal. También suscitan una actitud, un movimiento de nuestra alma si lo percibimos, si lo atendemos —y veremos en un momento la importancia de esta atención. A eso podemos llamarlo compasión —y la compasión aparece de manera inmediata, o no mediada por descripciones, que es, precisamente, la que hace posible *mi* percepción de *esa* persona. Parte de una convicción inmediata o la suscita. Como subraya Wittgenstein en otros apuntes: «cuando siento lástima porque a alguien le duelen las muelas, me pongo en su lugar. Pero soy yo el que me pongo en su lugar» (PhR: n. 63).

«¿Cómo sucede que yo tenga plena compasión por este hombre? —se pregunta en las *Investigaciones*— ¿Cómo se ve cuál es el objeto de la compasión? (la compasión es, cabe decir, una forma de convicción de que otro experimenta dolor)». La inmediatez de esa convicción puede hacerse reflexiva y epistémicamente transparente si nos hiciéramos la siguiente pregunta: «Prueba un poco a poner en duda —en un caso real— la angustia, el dolor de una persona» (PI: 303). Notemos la cláusula, «en un caso real», es decir, en un marco de inmediatez, de cercanía, no en un caso imaginario. Y precisamente porque son reales podemos también sentir la angustia a distancia, por ejemplo, en aquella parte del mundo que vemos y sabemos asolada. Pensarnos dudando del dolor de alguien cercano o distante que lo expresa o lo muestra en silencio

—y la cercanía no se mide en metros o kilómetros— parece que nos requiere que imaginemos escenas en las que no vemos esa angustia; y lamentablemente, no nos costará quizá mucho encontrarlas. Podemos reconocer escenas de torturas cotidianas de maltrato y de violencias y podemos acudir otras en las que la percepción, sencillamente, ha fracasado. La violencia de género, que es cotidiana, de la vida ordinaria, nos anega con casos y ejemplos de ello. O, en otras situaciones, incluso sin violencia, podemos no escuchar lo que la otra o el otro nos está diciendo con su pena.

¿Y qué sucede en estos casos respecto a aquellas almas, aquellas personas, de la escena de encuentro con el dolor de la otra? En sus apuntes sobre psicología, Wittgenstein se preguntaba «¿Cómo podría comportarse alguien que no «creyera» que otro ser humano siente dolores? Podemos figurarnos cómo. Él trataría al otro como a algo sin vida, o como muchos tratan a los animales no semejantes a los seres humanos (por ejemplo, las medusas)» (LSchrPhPsy: n. 238). No percibir, y detrás, no compadecer, y detrás no atender, es excluir a la otra doliente de la categoría «ser humano», tomarla como piedra o medusa. Notemos la secuencia que acabo de introducir en el caso de las conductas de dolor: la percepción supone la compasión y la compasión supone la atención. En cada uno de esos pasos podemos torcernos y marrar: no percibir por no compadecer, por no atender; no querer o no saber percibir, no querer o no saber compadecer, no querer o no saber atender. Tomar a alguien como una persona, y no como una medusa, requiere efectuar y activar una actitud personal. Y negársela es también una actitud personal, como si, por ejemplo, la excluimos del duelo que se merecería por su misma condición doliente, como nos recuerda Butler.

Otra cosa es, pues, cuál deba ser esa actitud, o mejor, cual no debería ser —pero, entonces, cabe inferir que las conductas de dolor reclaman la ética, alguna ética. No necesariamente ni ética del bien ni ética de la justicia; puede ser, y es, la ética del dañar, si es posible tal oxímoron conceptual. Podemos formularlo de otras maneras, pero la idea directriz parece reiterar que las conductas del dolor requieren —en un caso real, reitero, como nos interpela Wittgenstein— una actitud no meramente descriptiva y representacional. Cuando expreso mi dolor y cuando percibo el dolor de otra persona todas mis dimensiones cognitivas y emocionales, mis razones y mis afectos, están activadas, para bien o para mal. El *entre* que aparece y se reclama en las conductas del

dolor no es cognitivo, o no es solo cognitivo; no atañe solo a lo que pensemos que sucede en ellas.

Hay en el hecho del dolor una dimensión pública, que requiere el entramado relacional de significados, de afectos y de actos. En efecto, se han tomado las ideas de Wittgenstein sobre el dolor como un caso de lo que se ha llamado el argumento o la cuestión del lenguaje privado. No es el momento de entrar en el detalle técnico del argumento que ocupa y preocupa a Wittgenstein en muchos momentos de las *Investigaciones*, lo que nos alejaría de nuestros objetivos hoy. Quizá nos baste una cita en la que resalta ese diálogo interior de afirmación, duda y cuestionamiento que caracteriza la escritura cuasi-dramática de Wittgenstein:

¿Cómo sería si los hombres no manifestasen su dolor (no gimiesen, no contrajesen el rostro, etcétera)? Entonces no se le podría enseñar a un niño el uso de la expresión «dolor de muelas». —Bueno, ¡supongamos que el niño es un genio e inventa él mismo un nombre para la sensación! —Pero entonces no podría ciertamente hacerse entender con esa palabra. —¿Entonces, él entiende el nombre pero no puede explicarle a nadie su significado? —¿Pero qué quiere decir que él «ha nombrado su dolor»? —¿Cómo ha hecho eso: nombrar el dolor?! Y, sea lo que fuere lo que hizo, ¿qué finalidad tenía? —Cuando se dice «Él ha dado un nombre a la sensación», se olvida que ya tiene que haber muchos preparativos en el lenguaje para que el mero nombrar tenga un sentido. Y cuando hablamos de que alguien da un nombre al dolor, lo que ya está preparado es la gramática de la palabra «dolor»; ella muestra el puesto en que se coloca la nueva palabra. [PI: 257]

Pero, además, lo que Wittgenstein está llamando aquí la gramática del dolor —la forma de comunicación que requiere y se supone al hablar del dolor— excluye que sus expresiones sean concebidas como expresiones de pensamientos o ideas, pero excluye también, creo, que sean solo expresiones. Así, más adelante dice Wittgenstein lo siguiente:

Desorientador paralelo: ¡el grito es una expresión de dolor —la proposición, una expresión del pensamiento! Como si la finalidad de la proposición fuera hacerle saber a uno cómo se siente otro, sólo que, por así decirlo, en el aparato pensante y no en el estómago. [PI: 317]

Cuando gritamos de dolor, no estamos informando —al menos no estamos informando solo—, ni estamos exponiéndolo o expresándolo, estamos haciéndole

saber a otro cómo nos sentimos, cómo estamos. Y con ello, como dirá Cavell, estamos formulando una demanda, estamos reclamando algo, atención y cura.

Aunque muchas de las reflexiones de Wittgenstein tengan este carácter de diálogo interpelador consigo mismo —machadianamente la conversación con el hombre que siempre va con él— se podría sospechar que la estructura dramatúrgica de la escena está más bien proyectada o construida por mí y que, por lo tanto, estoy forzando el argumento de mi propuesta, que es oportuno atender al trasfondo y estructura dramática de muchos momentos de la filosofía en la que esta presenta conceptos, argumentos o reflexiones. No creo que sea así. El que Wittgenstein no presente la escena como un diálogo escénico no resta fuerza a que lo veamos como la aparición o la presencia de ese espacio del *entre* que antes mencionaba en el que dos figuras, la doliente y quien la atiende, se encuentran y se enfrentan hilvanando afectos relacionales. Y son afectos en la vulnerabilidad de los cuerpos, como sucedía en el caso del eros en el *Fedro*. O más, si cabe.

36

En este ciclo wittgensteiniano que estamos abordando, cabe pensar que las figuras que se comunican en una experiencia de dolor no atienden tanto a qué saben o conocen de la otra cuanto a cómo se reconocen en ella. Ha sido Stanley Cavell quien ha desarrollado este contraste entre conocimiento y reconocimiento. Señala:

Tu sufrimiento me plantea una *demanda* (*claim*). No basta con que *sepa* (esté cierto) que sufres. Debo hacer o mostrar algo (lo que pueda hacerse). En una palabra, debo *reconocerlo*, pues de lo contrario no sabré qué es lo que significa que tú u otro tengáis dolor. [Cavell, 1973: 263]

La dinámica del reconocimiento no es solo, entonces, perceptiva o cognitiva; incluso para que lo sea tiene que ser, en su base, actitudinal. Cavell nos dirá que «la alternativa al reconocimiento del otro no es mi ignorancia sino el evitarlo, mi manera de negarlo» (Cavell, 1979: 389). Cuando no le reconozco, sea eso lo que sea, lo estoy negando, lo estoy tratando como una cosa

¿Qué es este reconocimiento que se nos demanda? Quizá sea, primero y ante todo, y de manera recurrente, la aceptación de lo que podemos llamar «fracasos de conocimiento». El reconocimiento aparece como necesario cuando fracasa el

conocimiento, o como si cuando apareciera hiciera fracasar falsas formas de conocimiento, como veremos en seguida en el *Rey Lear*. Apunté anteriormente que las experiencias de deseo radical y de daño son ya experiencias de fracasos epistémicos, rupturas y quiebras en las maneras de vivir y de concebir esa vida. ¿Qué traen consigo estos fracasos? Quien desea radicalmente y quien sufre dolor son, primero, irremplazables en ese su fracasar, y reconocerles como personas es partir de su carácter de únicos insustituibles en su fracaso y, diría, en nuestro reconocimiento. Pero, segundo, con frecuencia viven su mundo como si hubiera quebrado, no solo como si hubieran fracasado personalmente ellos o como si fuera una sensación o una emoción subjetiva; es el mundo mismo el que se les ha hecho trizas. En lugares polares, esas experiencias rompen el marco del *conocimiento* ordinario porque el *mundo* ordinario ha quebrado. Si estamos ante este fracaso objetivo, parece que estas experiencias requieren algo distinto —tendemos a decir «algo más»— que el tomar noticia de ellas. Requieren, he apuntado, atención y, con ella, acciones —hacer real ese deseo o intentarlo, atender a ese dolor y cuidarlo. Requieren alguna suerte de intervención, una acción. La atención es primariamente el cuidar de aquello que nos concierne —es la importancia de lo que nos concierne, por decirlo con las palabras de Harry Frankfurt, de lo que nos es cercano. Solo secundariamente, y sobre ese sustrato, la atención es percibirlo —prestar atención, decimos (Thiebaut, 2023). Este cuidado en la atención es, pues, un tercer rasgo ulterior del reconocimiento. Pero existe aún otro último y cuarto rasgo, quizá el crucial sobre el que se apoyan los anteriores: atender, como escuchar, es anteponer la insustituible particularidad e individualidad de la otra. Y subrayo ese punto común de las experiencias de deseo radical y de cuidado del dolor de los otros; era lo que nos aparecía ya en el *Fedro*. El reconocimiento es, pues, aceptar que hay experiencias inevitables de fracaso epistémico y vital que requieren ser afrontadas con una actitud no solo cognitivista, que esos fracasos no son subjetivos sino objetivos, del mundo, y que atender a ellos requiere un cuidado y concernimiento cuyo foco está, precisamente en la figura deseada y en la figura doliente.

Pero también cabe que, en forma de ceguera trágica, fracasemos en el reconocimiento del dolor ajeno. En vena wittgensteiniana, Stanley Cavell, tomando pie en el drama del reconocimiento de los otros, de esos fracasos de comprensión, analizó

*Rey Lear* como un fracaso tal: el del viejo rey que malinterpretó a su hija Cordelia y no se dio cuenta de la verdad y el reconocimiento que ella estaba presentándole como una ofrenda de filiación. No la supo, decimos, escuchar. En este caso, no era el reconocimiento del dolor de Cordelia, sino de la sobria honestidad con la que la hija declaraba el amor al padre cuando éste, en su ceguera, requería solo engolada y cortesana sumisión. El viejo rey, como el amante de Lisias, solo se atiende, tóxicamente, a sí mismo. Es la figura del poder soberano, patriarcal, que ni escucha ni atiende. Con su análisis, Cavell vuelve al teatro para hacer filosofía, pero al hacerlo, creo, descubre aquella tensión dramática que hemos visto en la reflexión wittgensteiniana sobre qué nos requieren las experiencias de dolor y cómo pueden fracasar. Es como si tuviéramos que asistir a una representación de *Lear* y a leer a Wittgenstein en paralelo. En ambos ámbitos aparece la idea de que a veces, en momentos que pueden ser trágicos, no comprendemos las demandas de otros, o las comprendemos demasiado tarde para entenderlas. Y este demasiado tarde es, para Cavell, una marca de la tragedia —de la tragedia teatral o fílmica, pero sobre todo, de la tragedia de la vida real (Cavell, 2003 y 2009).

38

En esos momentos, en esas escenas, parecen fallar no tanto nuestros conceptos y categorías —esos que podemos formular, como si fuéramos médicos en un diagnóstico— cuanto el ponernos en actitud de segunda persona ante el otro, tratar de empatizar o de sintonizar con la doliente (Aristóteles concebía, precisamente, como una forma suprema de amistad aquella en la que el amigo siente la pena misma del amigo). Cavell, en su peculiar wittgensteinianismo, generalizó su análisis de *Rey Lear* a otras formas de la tragedia shakespeariana como una sistemática exploración de los fracasos del conocimiento y como las demandas incumplidas de reconocimiento. Caer en la cuenta de lo que la otra nos dice, o nos pide, o nos ofrece, es algo distinto a formular interpretaciones sobre ella, o a tomarla como antagonista en una discusión. Y reconocerla como persona que nos interpela con su queja o demanda nuestra ayuda es atender a su realidad, a su «alma». Reconocer a la otra es ir tejiendo de mil maneras de las que da sutil cuenta el lenguaje, pero también los gestos (el acercar la mano, el retirarla), las formas relacionales; es tocar cuerpos. De esa manera, las escenas del reconocimiento del dolor ajeno parecen situar la carga de la búsqueda de la lucidez,

aunque sea a tientas y entre tinieblas, sobre nosotros mismos y nuestras relaciones en un espacio total y desnudamente nuestro, en *Esta vida*, por decirlo con las palabras del título del libro de Martin Hägglund: no hay ni dioses ni soles que iluminen lo que somos en nuestra radical vulnerabilidad, una vulnerabilidad de la que no podríamos nunca escondernos ni defendernos, aunque lo intentemos hacer desesperadamente, por ejemplo pertrechándonos en la concepción masculina de la omnipotencia. Por el contrario, pensar la socialidad, la relacionalidad de los seres humanos desde la vulnerabilidad, es pensar que la búsqueda de la lucidez, o de la sabiduría —esa promesa y esa tarea que la filosofía dice suya—, está en la inmediatez de lo cercano y lo cotidiano, de lo que está a la mano, muchas veces como su envés. De nuevo, estas escenas de una interacción que accede al reconocimiento, y donde y cuando fracasa, hacen plausible y real la mirada filosófica de Wittgenstein que nos devuelve a lo ordinario. No salimos de la caverna en la que estamos —si lo estamos— ni nos quedamos prisioneros de nuestros fantasmas —si lo somos—, sino que la lucidez, si la alcanzamos, está, al menos como promesa, o sencillamente como tarea, en la tupida materialidad que somos, una materialidad de encuentros y desencuentros.

Quizá pueda concluir resumiendo que en los dos casos —el deseo, el dolor— que hemos explorado hemos acudido a conceptos, a concepciones, que se han formulado y adquieren significado precisamente en situaciones dramáticas y cuyos argumentos están cuasi-dramáticamente contruidos. Podemos ciertamente extraer los conceptos de esas escenas y exponerlos en un terso discurso, como hoy he hecho aquí cuando he realizado, como en segundo grado, una exposición de una perspectiva de análisis y he acudido a relatar la historia, la trama, de esas escenas para hacerlo. Lo podemos hacer, con seguridad; pero he sugerido que es un error olvidar su contexto de actuación, la *performance* que incorporan. (¿No será la filosofía una *performance* osificada en el discurso?) ¿Es esto un forma de ajado postmodernismo donde solo hay escenas, variadas, variables, donde solo hay escenarios? Rechazaría tajantemente esa caracterización. Por el contrario, que descubramos el carácter dramático de los conceptos y argumentos de la filosofía, o que no los olvidemos, puede tener un doble y saludable efecto y actuar como un oportuno recordatorio: para el teatro, que su ejercicio (ficcional, decía al comienzo) no es otra cosa distinta y distante al vivir esta

vida; para la filosofía, que su búsqueda de la verdad y del sentido tampoco es cosa distinta y distante de los éxitos y fracasos del vivir humano. Tal vez la tarea sea, al cabo, que los conceptos de la filosofía —sus instrumentos— no queden ni por debajo ni por encima de los afectos y las pasiones, los deseos, las interpelaciones, los desencuentros, los encuentros con los que se teje esta vida.

A pesar de su quizá ya inescapable lenguaje dualista —lo de dentro, lo de fuera— del que no podemos dejar ya de sospechar, por ejemplo —aunque no sólo— con buenos argumentos wittgensteinianos, ¿no es acaso esa tarea la que se anunciaba en la oración final a Pan con la que se cierra el *Fedro*? Sócrates le reza a Pan «que llegue a ser bello por dentro y que todo lo que tengo por fuera se enlace en amistad con lo de dentro...» y Fedro responde, casi como una antífona: «Pídelo también para mí, que son comunes las cosas de los amigos». Mientras la oración de Sócrates realiza un programa de perfección individual, Fedro le recuerda la importancia de lo que ha descubierto que en verdad importa, su *entre* relacional.

## Bibliografía

- Butler, Judith (2007), *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia* (Fermín Rodríguez, trad.). Buenos Aires, Paidós.
- Cavell, Stanley (2009), *Más allá de las lágrimas* (David Pérez Chico, trad.). Boadilla, Antonio Machado.
- Cavell, Stanley (2003), *Disowning knowledge in seven plays of Shakespeare*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Cavell, Stanley (1979), *Must we mean What we say?* Cambridge, Cambridge University Press.
- Cavell, Stanley (1979), *The claim of reason: Wittgenstein, skepticism, morality and tragedy*. Oxford, Oxford University Press.
- Thiebaut, Carlos (2023), «La atención en la experiencia del daño», en Matilde Carrasco y Francisca Pérez Carreño (eds.), *En torno al arte: estética, historia y crítica*. Boadilla, Antonio Machado, pp. 107-132.