

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. Universidad de Oviedo (España)

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

Resumen

Nos enfrentamos con la realidad como si fuera una única posibilidad, nos enfrentamos con nuestro pensamiento e imaginación como si fuera algo concreto o exacto o surgido de un logos. Vemos al otro como si fuera yo mismo o como combatiente con una imposibilidad de comprenderme o, directamente, no lo vemos. Me veo a mí mismo como ese yo hiperreal o frustrado o inferior o superior o... Si no puedo mirar hacia fuera, tampoco hacia el otro ni siquiera a mí mismo, ¿dónde mirar para ver?, ¿dónde escuchar para comprender?, ¿dónde pensar para imaginar, dialogar, vivir? El teatro presenta y representa todo aquello que se da como posibilidad, pero sin la agresividad (que no sin crueldad) que en nuestros tiempos lleva al bloqueo, al simulacro, al personaje o al mercado. Necesitamos de un pacto curioso y no explícito pero comprendido —heredado ya desde antiguo—; necesitamos de algo que nos cuente lo que somos con una veladura característica que nos permita mirar de frente; necesitamos comprender que solo desde una mentira sincera, podemos alcanzar lo que alguien soñó como verdad. El teatro te hace ser el Otro que te enseña lo que tú no ves en ti, o su aproximación o la posibilidad.

Palabras clave: verdad, teatro, filosofía, posibilidad.

Abstract

The sincere lie or how a philosophical view of the theater allows a pact where to see without being seen and thus perhaps get closer to the truth

We face reality as if it were a single possibility. We face our thinking and imagination as if it were something concrete or exact or arising from a *logos*. We see the other as if he or she were me or as a combatant for whom it is impossible to understand myself, or we do not see the other at all. I see myself as hyperreal or frustrated or inferior or superior self or... If I cannot look outwards nor towards the other or even at myself, where should one look in order to see? Where should one listen in order to understand? Where should one think in order to imagine, to converse, to live? Theater presents and represents everything that is given as a possibility without the aggressiveness (but not without cruelty) that in our times leads to blockage, simulacrum, character or market. We need a curious pact that is not explicit but understood —inherited since ancient times—. We need something that tells us what we are with a characteristic veil that allows us to look straight ahead. We need to understand that only from a sincere lie we can achieve what someone dreamed of as truth. Theater makes you be the Other that teaches you what you don't see yourself or its approximation or possibility.

Keywords: truth, theater, philosophy, possibility.

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. Universidad de Oviedo (España)

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

No puedo decir que esto sea una conferencia o una ponencia o un panel o un artículo, no se puede decir porque eso requeriría de un logos preconcebido, de un tipo de lenguaje académico, de una presuposición investigadora rígida, en definitiva, de un arrastre histórico de suposiciones que, puede que tal vez, no nos deje abrir brecha y nos deje en donde estamos o un poco más allá, sin saber si eso es lo que realmente queremos. Ya que reflexionamos sobre el Teatro, pensemos que esto es un monólogo, nada más. Aquí y así, tal vez, sí se pueda permitir otras cosas. Eso sí será un monólogo sin sol de York, sin ser o no ser ni apurar cielos, ni teléfono que se cuelga, tampoco hablaré de mi anterior vida de mono. Contaré únicamente una historia pasada, casi un cuento. Solo eso, un cuento, pero con una puerta abierta todavía. Tal vez la «ficción» (entrecomillado para dejar el término en latencia) —y, concretamente, lo teatral— sea la única manera de poder llegar a donde lo endurecido de la verdad se rompa para poder volver a dejarnos soñar. En definitiva, se levanta el telón.

Y todo comenzó antes, mucho antes de lo que ahora llamamos sociedad y familia, ciudad y pueblo. Antes, cuando todo lo configurado, todo lo que ahora llamamos normal o historia era una quimera o un azar, o más bien una mera posibilidad. Éramos seres animales, ζῷον en todo su esplendor, animales reconvertidos en seres especiales porque nos dimos cuenta de que nos moríamos (como descubrimos con Gilgamesh) y eso nos hacía ser, e hizo que hubiese un antes y un después. Y por ese invento tan importante, tan especial, ese despertar a la muerte, nos inventamos o mejor dicho creamos o estilizamos rituales para que aquello fuese algo más. Comenzamos un nuevo rito de los que ya teníamos antes pero que no teníamos en cuenta y que, tal vez, hacíamos sin pensar, por pura mecánica, por pura emoción o pura pulsión, quién sabe.

Y el ritual mortuorio nos permitió «una puesta en escena del acto de morir» (García May, 2022: 16), una primera teatralidad, con tintes de magia, de religiosidad y de mito, aunque todo eso vendría después.

Y en ese momento de muerte y de arranque, necesitamos de la vida —parecemos seres con querencia de dialéctica, de duplas inexorables...—, ¿y qué hay más vivo que la naturaleza, que recuerda que todo vive y todo se pudre, que lo que hoy es verde o rojo o amarillo, se apaga y se congela, llámese otoño, invierno o muerte; llámese portadora de las estaciones (himno homérico) o ciclo vivificador de la vida y la muerte; llámese Deméter, la gran nutricia, la diosa del grano y del rito sagrado (Isócrates, *Panegírico*)? Y a la necesidad de acción o de actuar le dimos el nombre, *marketiniano* como pocos, de «misterios eleusinos». Y en ese momento se crea algo que nos explica lo que somos y lo que queremos y podemos llegar a ser, y a saber cómo pedir y recibir. Y todo fue perfecto por un momento, por un pequeño momento, pero por imposibilidad de entendimiento —ya sabemos que «una época entiende mal a otra y una época mezquina entiende mal a todas las demás en su propia y fea manera» (Wittgenstein, 1995: 155)— o porque los no iniciados no sabemos mirar, tal vez por no estar purificados o porque nuestra propia condición de *ininiciados* nos lo hace pensar como esos recuerdos que no sabemos si ocurrieron o que no pudimos o no supimos mantener. Pero de la curiosidad y la admiración, y de esa huida de la ignorancia, como nos dice Aristóteles en su *Metafísica*, la gran masa no quiso perder la opción de mirar y comprender, acrecentada, además, por la rabia de la pérdida de centralidad y de la pérdida de estar y ser, se tuvo que inventar algo que nos purificara al mirar para llegar a decir que comprendíamos o que podíamos llegar a comprender. Y a la diosa dadora de vida, la convertimos en macho ebrio entre otras cosas, y de sus tierras salieron las vides y con ellas las uvas y el vino; y de sus misterios, ya casi como una veladura y por tanto para unos pocos, salió o se convino que saliera lo que luego llamaremos Teatro, género de muchos, de todos. Nos dice Kerényi en su libro *Eleusis* (por hacer el guiño al tono académico) que el espectador:

[...] no lograba un estado de *epopteia*, de «tener la visión» con sus propios recursos interiores. El poeta, el coro y los actores creaban una visión para él, el *theama*, en un lugar designado para ello, el *theatron*. Sin esfuerzo por su parte, el espectador era transportado a lo que veía. Lo que veía y escuchaba se le hacía fácil y se le imponía sin resistencia. [2004: 129]

Y así tendríamos ritos mundanos y ritos sacros, ritos del centro y del margen, misterios mágicos y privados, y misterios públicos y pactados, el gurú-guía convertido en una explosión multiforme de dramaturgo, corifeo, actor, coro... El director, vendría después, mucho después. Y la interpretación sagrada se convertiría en catarsis purificadora, en concedora de mitos, en enseñanzas para no iniciados, en asamblea, en democracia, en teatro.

Y en este punto nos creímos creadores de un nuevo mundo, de nuevos mundos, de realidades posibles, la muerte no era el límite porque se podía matar y morir en escena y luego renacer y ser uno y otro, y posibilitar, y en ese estallido de posibilidad, de posibilidades, de creernos y crearnos dioses, ocurrió un acto casual —eso sí, al otro lado del Egeo (parece que todo pasa siempre al otro lado)—. ¿Por qué tuvimos que mirar hacia el mar, hacia ese ἄπειρον homérico?, ¿por qué no conformarnos con lo que teníamos y soñar ficción real? En fin. Ocurrió un día que Tales, caminando hacia el río Menderes y pensando en las musarañas cósmicas, se «precipita» (miremos las diferentes acepciones de la RAE para completar la historia) a un «hueco» (que no a un abismo), a un pozo, a un simple pozo... ni siquiera a una caverna, no, a un pozo, y se va convirtiendo en una Alicia primigenia gritando en una caída infinita. Pero el grito no es de dolor sino de vergüenza, y su alarido mareante le hace vomitar λόγος, porque no puede vomitar bilis ya que no se golpea con nada ni con nadie, porque en esa infinitud que comienza ha iniciado un nuevo misterio, que ni el mismo sabe. Los misterios eleusinos transformados ahora en misterios milesios. Un hombre flotante preavicénico que solo puede pensarse a sí mismo y que en eso pasará su existencia. Ha nacido algo nuevo con términos vomitados para que solo lo entiendan los iniciados, purificados por la academia o por su propia secta al estilo pitagórico, y así suplir la caída absurda, telones de palabras, nuevas veladuras, curiosamente *antialétheia*. Encontramos en el recorrer de los tiempos todo esto resumido y trastocado por Foucault:

[...] he aquí que un siglo más tarde la verdad superior no residía ya más en lo que era el discurso o en lo que hacía, sino que residía en lo que decía; llegó un día en que la verdad se desplazó del acto ritualizado, eficaz y justo, de enunciación, al enunciado mismo: hacia su sentido, su forma, su objeto, su relación con su referencia. [1973: 20]

O por Sloterdijk:

Era habitual que la antigua metafísica se propusiera traspasar el juego de las apariencias. [2020: 139]

Pobre Huizinga que considera los diálogos platónicos ya no solo como elemento lúdico sino como una forma artística ágil y juguetona:

Para llegar a una realidad más profunda y estable en cuya sublime estabilidad el espíritu humano pudiera hallar consuelo [...] el espíritu filosófico cerraba los ojos a la inestable superficie del mundo con el propósito de reservar su capacidad visual para la contemplación de las ideas, los conceptos y las estructuras que pueblan los mundos inteligibles. [2007: 192]

Y con todo esto surgió lo que ahora llamamos Filosofía.

Pero en la misma escena, apartada como un actor en su primer papel, aparece un nuevo personaje, una muchachita tracia que al ver el vuelo imposible del sabio se «deshueva» —Antí-gona(da) (Butler, 2001) previa— y descubre, sin saberlo, al preChaplin, al preBean, al preViyuela, con una gran diferencia: ellos lo hacen conscientes, Tales, no, y con ello surge el nacimiento de la risa más hiriente, la del ridículo, la del absurdo, la de la vida. Pero esa historia que es la de la mujer que vio y puede contar lo que realmente sucedió, tal vez la única que pudo ver una *epopteia* del Logos, se desdibuja siguiendo su camino a lavar al río. Qué historia bonita sería esta... (Blumenberg, 2000), pero nuevamente la olvidamos para seguir otro camino, tal vez sea una equivocación, pero... En fin, prosigamos, perdiéndola de vista poco a poco.

En ese instante de eclosión, de nuevo *Χάος*, de *Big Bang* apoteósico todo cambia y nace por oposición y como exceso la comedia (la mirada de la muchacha Tracia) y la tragedia (el personaje despistado y sabio caído por la cloaca metafísica del tiempo), la dicotomía: actor-espectador, el logos y la risa, aquella risa como «indicio de un esfuerzo que de pronto se resuelve en vida» en palabras de Herbert Spencer, citado por Bergson (2013: 67).

Todo esto ocurrido pudo ser una anécdota más de los pasares del tiempo y perderse en lontananza, pero no, queremos pensar que no, que todo fue recogido por un nómada —normal, diría Deleuze—, un carromatero, que llamaremos Thespis (introducción del gran explicador e iniciador del diálogo, el *ὑποκριτής*, que nos cuenta

Aristóteles en su *Poética*), que lo miraba a través del Egeo (el creador siempre está en el intersticio entre el curioso y el *voyeur*, recordemos las palabras de Aristóteles sobre la curiosidad) y ese mar convertido ahora en un telón acuático, mecido como olas ante aquello que se muestra. ¿El levantamiento del telón acaso no es una *αλήθεια* literal? Vendrá después el telón de acero, no el político (que también), sino el de seguridad, pero eso será otra historia. En definitiva, al ser visto no solo la caída, sino a la muchacha viendo la caída, se convierte en escena, en dúo cómico, en momento trágico, en teatro. Nietzsche nos diría:

Aquí nos las tenemos que ver con algo distinto del rapsoda, quien, lejos de confundirse con sus imágenes, las mira desde la distancia como un pintor, con una mirada contemplativa; aquí nos topamos ya con una individualidad que, penetrando en una naturaleza extraña, renuncia a sí misma. [2023: 63]

Y tal vez Thespis no exista, tal y como nos dice Moses I. Finley (1995) o Diogenes Laercio (2007) o nos supongamos que sí, porque lo insinúa Aristóteles en su *Poética*, y tal vez, no sea contemporáneo de Tales, pero no nos importa ya que tal vez necesitamos de todo este artificio porque así podremos ir más allá de lo que esa filosofía de Tales llama *ἀρχή*, *Φύσις* y después *λόγος*; o la muchacha tracia, si tuviera voz, llamaría vida. Llegaríamos al arte donde podemos posibilitar mentiras que parezcan verdad¹, al arte que ahora ya llamamos teatro donde la mentira se convierte, pactada por todos, en verdad, una mentira sincera que es lo único a lo que tal vez podamos llegar.

Llegamos al teatro como el ejemplo máximo de una dialéctica inacabada, como un «no contentarse con el antagonismo entre el concepto y la vivencia» (Ricoeur, 1997: 18) ya que ni es texto (también llamado «palabra» o «logos») ni es vida, y, sin embargo, es las dos cosas a la vez. Además, presenta y representa, está con todos y con nadie, es el todo y la nada, el gran esfuerzo inútil. Y, en su osadía, se permite pulular por mundos imposibles en una caja negra o un espacio vacío.

Perdido el rito y «descubierta la verdad» (así, entre comillas, porque lo más seguro es que fuese creada), todo se fue anquilosando más y más, todo endurecido hacia esa verdad, que en momentos llamaremos «Filosofía», otros, «Ciencia», en otros

¹ Hay que pensar que «hay en el arte [...] una pulsión de aniquilamiento, borrar todas las huellas del mundo y de la realidad, y una resistencia contra esa pulsión» (Baudrillard, 2012: 28).

directamente «apetencia», «rigor» o «conveniencia». En otras, por querer dinamizarlo y olvidarnos de lo sólido, incluso nos arriesgaremos con llamarlo «vida», pero sabemos —o por lo menos intuimos— que este camino es intentar fijar una huella en la arena mojada. Solo podemos acercarnos a ella por quimera o ilusión, y tímidamente, como cuando te acercas a curiosear un animal salvaje en su hábitat. Pensemos, además, que el intento de acercamiento al hoy es un ensueño peligroso sin la admisión del Otro y de lo político.

Por lo que lo único que podemos hacer es dramaturgias, intentos dramáticos, solo aproximación escénica o, como diría Zambrano, buscar una mirada creadora de horizonte, mirada en un horizonte. Pensemos que «el teatro es cruel porque no puede pertenecer solo a una persona» (Badiou, 2016: 91). Y, puntualizando la terminología, ¿quién mejor que Artaud?:

Cabe muy bien imaginar una crueldad pura, sin desgarramiento carnal [...]. Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacables, determinación irreversible, absoluta. [2001: 115]

Y del rigor y del acompañamiento hay que pensar que el dramaturgo no escribe lo que vio, ni lo que vivió sino lo que sabe que otro, aunque no exista, vio y vivió. Y lo revive. Pensemos que «lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno» como diría Foucault (1973: 29). Y si no podemos llegar a ser creadores, pensemos que siempre podremos hacer una aproximación que he dado en llamar *la hermenéutica del dramaturgista*.

La estrategia de una hermenéutica multiperspectivista señala hacia dentro, la exégesis se orienta hacia la creación de un centro mismo. La que aquí se propone no se olvida del otro y de la vida, es un tipo de hermenéutica pivotante que no se desliza de la otra por una mera cuestión de sesgo, sino de admitir la imposibilidad de llegar a una verdad. La imaginación nos lleva a un acercamiento irregular, no a una certeza, a una mentira sincera, la de la creación. No implica solo una lectura multiplural para intentar abarcar, ya que se articula como un desbordamiento imposible, una ilusión de cerrazón, solo nos queda, ya no buscar, sino crear una interpretación, no teórica, sino vital, teatral. Con consciencia de público y de pueblo, no de ego de autor o filósofo. La

hermenéutica del dramaturgista, no es solo enseñar las cartas, sino explicar el juego, las intenciones y los objetivos. ¿Cuántas veces pensamos que evidenciar la carta es muestra de sinceridad, cuando realmente no sabemos a lo que estamos jugando? Otras, la estrategia es la inversa, mostrar juegos sin cartas. Lo que nos queda es la franqueza y el confiar en la mirada, sospechando de su imposibilidad, siendo crítico ante la incertidumbre de la inexistencia de la tabula rasa. ¿Acaso la mano y el pensamiento no pivota también para escribir y pensar? Uno no piensa del todo si no hay escrito y uno no escribe sin pensar, una unión insondable que no podemos obviar, sin olvidar al lector o ese Otro, aunque sea yo mismo. El Teatro es asamblea, la vida es con el otro (aunque esa sea un infierno, como diría Sartre) por lo que necesita esa mezcla heredada antagónica de verdad y vida, pero con esa tensión de ficción, que no de simulacro.

Podríamos pensar, como aproximación, en una especie de método paranoico-crítico, al estilo Dalí, pero quitándonos el miedo a la creación de los dobles, quedándonos sobre todo con el objetivo de la generación de posibilidades. Es un método en la cuchilla, sin lados y siempre en riesgo. Es una navaja, pero clavada en el estómago de Ockham. Es un método que no busca la sencillez o lo simple, ni siquiera lo rápido. Busca la complicación intrínseca en el hombre (que no en la ciencia), intrínseca en el teatro (el arte de gusto innecesario), intrínseco, tal vez, en un tipo de filosofía. Lo llamaremos en este momento y por ser «dramáticos»: caos.

Hay que recordar que el tipo de hermenéutica propuesta tampoco es dialéctica, porque no requiere de un golpe y un freno sino de una tensión viva que mantiene el análisis y las decisiones tomadas siempre en flujo. Nunca paran porque ya no están en un papel, sino en una escena. Más errores, tal vez; más complicación, seguro; pero también más cercano y acertado, aunque todo ello sea mentira. Y de la necesidad de dos focos surge el desconcierto, la anarquía, el mareo (que no la náusea) al vomitar un resultado ahora sí golpeado al contrario de Tales, un tercero en discordia, origen y fin, padre-héroe, Edipo ciego.

Pensemos con todas sus consecuencias, como Badiou (2016: 146) que «el teatro sirve como prueba para todo estado real, presente, del vínculo entre el ser y la verdad». Tal vez esta forma dramaturgista de la hermenéutica en el que utilizamos el teatro para unificar de forma ficticia (que es la única manera en que podemos unificar) el logos, la

asamblea y la vida, sea una nueva manera de poder llegar a comprendernos un poco más gracias a la mentira sincera de lo que somos.

Y por esto tenemos que hacer Teatro en la Filosofía, por eso tenemos que crear torres de marfil para comprender el barro del mundo. Por todo esto no debemos contentarnos con escoger un camino único porque ello hace que nuestra limitación sea patente. Tenemos que crear un arte que aúne nuestras dos vertientes para así encontrarnos de nuevo en un estado posibilitador de nuevos mundos efectivos. Ya no es solo palabrería individualista de altos vuelos, tampoco reunión colectiva sin acción en ambos bandos. Necesitamos un arte nuevo, político y de sueño, que no desvele sino que cosa, aúne y vertebre aquello que fuimos y que nos dio por separar. Intentos pasados se han dado y tal vez estemos en el momento histórico donde más estamos enfangados con cosas como estas, pero, en muchas ocasiones, cogiendo el residuo o lo graso de cada uno de los mundos en vez de utilizar lo magro para poder llegar a seguir jugando con que somos lo que queremos ser, sin pretensión de zen malentendido o de espíritu *new age*, sino de creación de horizontes ilusionantes y posibilitarlos. Será esto tal vez lo que Lorca buscaba por debajo de las tablas de los teatros; tal vez será esto la épica brechtiana; tal vez sea todo esto una ficción para poder seguir demostrando nuestra capacidad para seguir soñando y no pensar que somos seres hechos y cerrados en todos los sentidos, sino seres con opciones a expansión y recordarnos de forma invertida que *la vida es sueño y los sueños, sueños son*.

Bibliografía

- Aristóteles, y Horacio. (2003), *Artes poéticas* (A. González, trad.). Madrid, Visor.
- Artaud, Antonin (2001), *El teatro y su doble* (E. Alonso y A. Abelenda, trad.). Barcelona, Edhasa.
- Badiou, Alain (2016), *Rapsodia para el teatro. Tratado filosófico breve* (R. Molina-Zavalía, trad.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Baudrillard, Jean (2012), *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas* (I. Agoff, trad.). Buenos Aires, Amorrortu.
- Bergson, Henri (2013), *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico* (A. H. Raggio, trad.). Buenos Aires, Losada.
- Blumenberg, Hans (2000), *La risa de la muchacha tracia. Una protohistoria de la teoría* (T. Rocha e I. Reguera, trad.). Valencia, Pre-Textos.
- Butler, Judith (2001), *El grito de Antígona* (E. Oliver, trad.). Barcelona, El Roure.
- Finley, Moses I. (1995), *El mundo de Odiseo* (M. Hernández, trad.). Madrid, Fondo de Cultura Económica.

- Foucault, Michel (1973), *El orden del discurso* (A. González Troyano, trad.). Barcelona, Tusquets.
- García May, Ignacio (2022), *Antes del teatro*. Madrid, Bolchiro.
- Huizinga, Johan (2007), *Homo ludens* (E. Imaz, trad.). Madrid, Alianza.
- Kerényi, Karl (2004), *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija* (M. Tabuyo y A. López, trads.). Madrid, Siruela.
- Laercio, Diógenes (2007), *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres* (Carlos García Gual, trad.). Madrid, Alianza.
- Nietzsche, Friedrich (2023), *El nacimiento de la tragedia* (G. Cano Cuenca, trad.). Barcelona, RBA.
- Ricoeur, Paul (1997), *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*. Madrid, Cuaderno Gris.
- Sloterdijk, Peter (2020), *El imperativo estético* (J. Chamorro Mielke, trad.). Madrid, Akal.
- Wittgenstein, Ludwig (1995), *Aforismos* (E. C. Frost, trad.). Madrid, Austral.
- Zambrano, María (2022), *Claros del bosque*. Madrid, Cátedra.
- Zambrano, María (2007), *Algunos lugares de la poesía*. Madrid, Trotta.

