

“Somos de los prendidos”. Una revisión de la hermenéutica acontecidual para el fenómeno escénico teatral

“The Ones Caught Up”. An Evential Hermeneutic Review Over the Performing Phenomenon

Blanca Requejo Curto
Universidad de Valladolid
blanca.r.curto@gmx.com
orcid: 0000-0001-6152-8878

Resumen: Este artículo ofrece una estrategia hermenéutica para abordar el fenómeno escénico teatral dentro del marco de la fenomenología de la donación. Primero desarrollaremos un análisis de los vínculos que encontramos entre las ideas más representativas de esta rama de la fenomenología, tomando las nociones de ‘deseo’ y ‘acontecimiento’ como claves. Apoyaremos la viabilidad de esta propuesta buscando pistas a través de las obras de pensadores como Gadamer, Marion, Derrida y Baudrillard. Nos proporcionarán algunos detonantes para diseñar una particular aproximación hermenéutica a este fenómeno y sus retos principales. Finalmente, descubriremos la relevancia de los logros de la fenomenología de la donación cuando se trata de investigar el perfil erótico de la hermenéutica en las artes.

Palabras clave: fenomenología de la donación, acontecimiento escénico, deseo, hermenéutica.

Abstract: This paper offers a hermeneutical strategy to approach the performing phenomenon in its theatrical staging within the framework of phenomenology of givenness. First, we’ll develop an analysis of the links we find between the most iconic ideas in this branch of phenomenology, taking the notions of desire and event as the key ones. We’ll support the viability of this proposal searching clues through the works of thinkers such as Gadamer, Marion, Derrida and Baudrillard. They’ll provide us some triggers to design a unique hermeneutical approach to this phenomenon and its main challenges. Finally, we’ll find out the relevance of phenomenology of givenness’ achievements when we need to research the erotic profile of hermeneutics in arts.

Keywords: phenomenology of givenness, performance event, desire, hermeneutics.



Recibido: 31 de agosto de 2023.
Aceptado: 30 de abril de 2024.

*Cuando estés sobre las tablas, entenderás de lo que te hablo.
Eres un mago, eres también un sacerdote.
Eres un estafador y un seductor de mala muerte.*¹

Introducción

El objetivo del presente texto es ofrecer una estrategia hermenéutica alternativa para el fenómeno escénico teatral dentro del marco de la fenomenología de la donación. Si preferimos hablar de estrategia, y no de teoría, es porque la naturaleza del fenómeno es altamente inestable y capciosa; reclama una constante revisión y reformulación. Reclama, en último término, atención fenomenológica. Tras analizar el área estética diseñada por J. L. Marion, decidimos reservarla. En aras de una mayor prudencia, ofrecemos una proposición, a modo de tentativa, que tome como centro gravitacional el papel que desempeña el deseo en la donación de los fenómenos y su interpretación.

Para ello presentamos una constelación de ideas sostenida por una red de pensadores contemporáneos en infrecuente parentesco: estos han sido escogidos por la sagacidad con la que han abordado los problemas filosóficos más íntimos de la fenomenología de la donación: el testimonio, la duda, el pacto, y, por descontado, el acontecimiento.

El asunto que nos ocupa requiere rigor y sistematicidad. Pero también exige destreza y cautela. Resulta importante precisar que, para el caso, tomaremos como “fenómeno escénico teatral” no solamente la ejecución programada de un espectáculo (también referido como “hecho escénico”), sino el proceso completo de creación, puesta en escena y recepción. Es más, tenemos motivos para asumir que cuando hablamos de este fenómeno como “acontecimiento escénico teatral”, estamos ante un acontecimiento que engloba de manera procesual la realización escénica y sus umbrales previo y posterior. Dentro de los estudios teatrales, sirvan de referencia las propuestas de J. Dubatti, E. Fischer, J. A. Sánchez, Marcela Fuentes, Davide Carnevalli y O. Cornargo. Todos ellos han fomentado la apertura responsable y sistemática de la investigación en el área de las nuevas prácticas

¹ Marco Antonio de la Parra, *Carta a un joven dramaturgo* (México: Pasodegato, 2008), 20.

performativas y teatralidades hacia la reflexión filosófica. Desde el siglo pasado se viene observando una reticencia a entender la relación texto-escena como una traducción de lenguajes. Todos estos autores han contribuido a hacer de las nuevas formulaciones de esa relación un lugar fecundo para la creación escénica contemporánea.

Por lo que respecta a la hermenéutica, en sus diversas formulaciones, también encontramos que algunas propiedades tradicionales resultan problemáticas para este fenómeno: a) Exponer la comprensión como la consecución de una serie de operaciones dirigidas al conocimiento basado en la certeza y en la adecuación. b) Movilizar los significados con la mecánica del desciframiento, la analogía y la explicitación. c) Ubicar el alcance de la hermenéutica en el arco del *durante* el acto perceptivo y el *a posteriori* de este. Estas tendencias perseguirían elucidar los aspectos semánticos y semióticos más relevantes de la ejecución, privilegiando la avenencia a lo más explícito del material textual de base (en caso de haberlo o de ser solo uno). Para eso, deben renunciar al margen enigmático de los fenómenos de rebasamiento y la responsabilidad hermenéutica termina inclinándose al área de la recepción. En definitiva, las propuestas hermenéuticas que se acogen a este modelo cumplen una función crucial en la producción de conocimiento. La cuestión es qué alternativas tenemos cuando el *interpretandum* rehúsa este *modus operandi*.

No en vano existen otros elementos tradicionales de la interpretación que sirven para la generación de nuevos espacios. Hablamos de la distancia estética (pero también erótica y agonística) que resulta necesaria para la feliz sofisticación de las operaciones hermenéuticas, más aún cuando se trata de un fenómeno como el acontecimiento (véase el caso de *Sopa de Wuhan*).²

Acontecimiento y creación escénica comparten un carácter excesivo, extraño, lúdico, dinámico. Por ello demandan de la hermenéutica la asistencia del procurador que da nombre a la disciplina: Hermes tendrá por misión supervisar las transacciones que se dan entre la filosofía y la escena, hacer vigilia en los cruces de caminos y dar su aprobación a las transgresiones de las fronteras que guarda. Perseguimos esbozar una estrategia hermenéutica lo suficientemente crítica consigo misma como para ser capaz de alojar la duda y penumbra constitutivas de las relaciones escénicas. *In claris non fit interpretatio*.

² VVAA. *Sopa de Wuhan*. Aspo Ed, 2020, en <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7487865/mod_resource/content/1/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>

Algunas observaciones formales

Existe un vastísimo catálogo de propuestas hermenéuticas emitidas desde la estética para dar cuenta de la complejidad del objeto artístico. Todas ellas ofrecen vías de acceso y nociones de muy alto valor epistémico. Pero no se trata de evaluar cuál resulta idónea para el fenómeno escénico. Paralelamente, si hablamos de la hermenéutica de la donación, la figura de Marion se impone; si hablamos de la hermenéutica como erótica, lo hace la de S. Sontag. Destacados exponentes de este tipo de reflexiones indudablemente proporcionan una ventaja desde el marco. La envergadura y la solidez del pensamiento de estos autores y de sus exégetas nos autorizan a recurrir a sus aportaciones de manera puntual y operativa, aunque no por ello axial. Un respaldo de este calibre supone un reto y una responsabilidad, pero, al mismo tiempo, una garantía a la hora de tomarle el pulso al texto.

Entonces, ¿por qué no importar directamente sus discursos al objeto escénico? Efectivamente, sus aportaciones resultan muy valiosas para la reflexión hermenéutica en artes performativas, pero el acontecimiento escénico teatral demanda una singularidad hermenéutica a la altura de su singularidad fenomenológica. Habremos de confeccionársela a la medida. Y, a pesar de ello, no perseguimos la validez de una sola estrategia idónea para este fenómeno —o perfil de fenómeno—. Muy por el contrario, basar esta propuesta en el deseo invita a académicos y creadores a buscar fórmulas y variaciones críticas. Se trata más bien de, mediante una cierta intuición filosófica, rescatar de estos corpus aquellos elementos precisos desde los cuales idear una hermenéutica que se haga cargo de su faceta erótica, agonística y acontecimental. Así, como el *Nautilus*, que logró ser armado secretamente encargando piezas a distintos astilleros, así también con un cierto grado de sigilo y heterogeneidad puede lograr armarse una hermenéutica para la escena que transparente las paradojas de la donación.

Efectivamente, vamos a localizar, casi al modo de objeto encontrado, señuelos dispersos por las obras que autores como Marion, Barbaras o Derrida dedican a la fenomenología de la vida, de lo sagrado, del testimonio o del don. Explorar y visitar sus textos formando caprichosos archipiélagos es un método que nos facilita varias licencias para concebir la epistemología, hermenéutica y subjetividad en la escena.

Retomando el objetivo inicial, empecemos por reparar en algo discreto: desde los albores de la fenomenología tratamos de manera especial la interpretación del fenómeno artístico precisamente por pertenecer a aquello que hemos dado en reconocer como “arte” y que es asunto *cualitativamente* inmediato de la esté-

tica. Pero ¿y si, en vez de tomar la naturaleza (o cualidad) artística del fenómeno como punto de partida, lo tomásemos como punto de llegada? Por eso, desde el comienzo de esta investigación, el decreto de saturación del arte fue puesto en cuarentena como medida cautelar y, en su lugar, el acontecimiento y el don en su grado cero cobraron especial relevancia para abordar el fenómeno. Retirar la cualidad “artística” del foco nos permitirá atender aspectos frecuentemente inadvertidos de la creación y las relaciones escénicas con mayor sutileza.

Desde esta misma lógica, reparemos en la escasa atención explícita que suscita el *a priori* de correlación en el área estética de la fenomenología de la donación: las alusiones a un concepto de innegable calado en esta disciplina son prácticamente tangenciales y son muy contados sus desarrollos en los principales textos de referencia. Ya solamente cuando atendemos a lo decisivo de la variación hermenéutica mediante la que el objeto transita hacia el estatuto de acontecimiento, cuando el sujeto queda relegado a una pasividad receptiva, ya debemos una explicación en los términos del *a priori* de correlación. Además, cuando ejercemos una reducción sobre el *fenómeno artístico teatral*, lo que obtenemos es un *fenómeno escénico* —a pesar de la resistencia que ofrece la teatralidad—, y es entonces cuando lo escénico *se nos presenta* imponiendo al fenómeno su modo de aparecer fugitivo, erótico, inquietante y acontecual. Efectivamente, la relación entre el sujeto y el objeto, decíamos, muda hacia una “pasividad receptiva”, mientras que al interpretar las relaciones escénicas desde la variación hermenéutica permite comprender las oscilaciones en los momentos perceptivos. Se comprende que, fuera de los lindes de la fenomenología de la percepción, traer el *a priori* de correlación a proscenio podría suponer avivar la solidez del acto intencional, y con ello la presencia del ego ya reducido, etc. Pero esta concatenación de reducciones debe ser soportada, como se muestra en *Étant donné*,³ sea solo para poner a prueba a modo experimental la viabilidad de una reducción erótica en el terreno de la hermenéutica. En contraste, tenemos algunas publicaciones de R. Barbaras donde este concepto vertebraba la relación entre el deseo y la distancia en las reflexiones sobre la fenomenología de la percepción. El caso del *a priori* ilustra la aspiración de esta investigación hacia lo tornasolado en el pensamiento.

Respecto a la subjetividad, aquí no formulamos un sujeto para el fenómeno artístico, sino un sujeto para el acontecimiento. Así que tratamos con un testigo

³ Jean-Luc Marion, *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation* (Paris: PUF, 1997).

que cumple todos los requisitos generales del programa de Marion, pero rehúsa cautelosamente las exigencias que se le atribuyen en *El cruce de lo visible*.⁴ Pronto descubriremos que, si el hermeneuta de nuestra propuesta fuese el espectador-tipo, tendría cierto sentido hacerle una demanda de responsabilidad como la que muy elegantemente describe Marion. Pero no es el caso. El hermeneuta de esta estrategia tiene más de una identidad porque se dirige a un fenómeno jánico, y con ello habremos de ser consecuentes. Si bien no vamos a formular un compromiso de una magnitud que no podamos mantener, tampoco es preciso declarar una adhesión completa para, reiteramos, emplearla como constante marco teórico. Efectivamente, resulta paradójico el encuentro entre la demanda de sistematicidad que viene ganando terreno en la consolidación de la investigación en artes escénicas y la resistencia que esta disciplina muestra cuando su entorno teórico incrementa la estabilidad y custodia la permeabilidad.

“Somos de los prendidos”

Continuemos ahora con el consagrado texto en el que Jean Grondin nos introduce a la hermenéutica y la diferente relación con el método que los autores del siglo xx han decidido mantener con él. Apenas acaba de comenzar cuando advierte que las nociones de ‘verdad’ y ‘juego’ en Gadamer son las que le permiten tomar el caso de la obra de arte como modelo hermenéutico. El singular comportamiento del fenómeno expone cómo ciertos casos ponen en riesgo la distancia estética necesaria para el buen desempeño de las operaciones hermenéuticas a cambio de ofrecer una experiencia fusional del encuentro sujeto/objeto. Por ello mismo nos pregunta Grondin abiertamente si acaso no está el espectador siempre *comprometido* de alguna manera en ellas.

En el caso de las artes escénicas, es muy frecuente atender a la máxima según la cual el espectador es cocreador de la obra. Y esto no es solamente una consecuencia de la experiencia hermenéutica fusional que hemos mencionado. Comprometerse y estar comprometido, en la sutileza de sus acepciones, piden considerar los umbrales de la realización: ciertamente, el espectador está comprometido, en todos los sentidos del término, antes incluso de adquirir la entrada para una función, pues no se trata de adquirir el compromiso de la asistencia con una transacción económica, sino de la mecánica de la donación en la que la obra se anticipa; al mismo tiempo que lo *compromete* y le asigna un duelo.

⁴ Jean-Luc Marion, *La croissée du visible* (Paris: PUF, 2013).

¿Qué es lo que realmente adquiere el consumidor en el proceso de intercambio que convierte a la representación en mercancía? [...] No compra el montaje, sino el derecho a contemplarlo durante su representación; [...] no compra un placer fiable y asegurado, sino la posibilidad de que este se produzca durante un tiempo concreto [...]. En definitiva, [...] compra un riesgo, una ilusión.⁵

El hermeneuta, testigo de un acontecimiento que no ha tenido lugar, está guardando un secreto que desconoce. Esta es para Derrida la cualidad más insigne de los fenómenos de rebasamiento: el carácter paradójico que los sostiene entre la posibilidad y la imposibilidad, entre la presencia y la ausencia. Despuntan las señales del deseo. Para Marion, por su parte, este secreto se expresa como el enigma que le permite afirmar que el verdadero pintor (hermeneuta también en último término) no sabe lo que ha pintado, pues es la obra quien organiza su aparecer.

Esta reflexión sobre el compromiso nos está invitando a reconsiderar tanto la identidad del hermeneuta como su relación con el fenómeno que pretende interpretar. Y es que ahora sí ya podemos fundadamente sospechar que quizá asumimos demasiado pronto algunas cuestiones: que el grueso de la hermenéutica recae en el espectador, que tiene lugar en el *durante* y en el *a posteriori* del acontecimiento, y que la ejecución escénica *es* el acontecimiento encapsulado. Del mismo modo que hemos reconsiderado el reingreso del *a priori* de correlación en el compromiso hermenéutico, podremos revisar a partir de esta implicación la función creativa de la interpretación durante el proceso de creación y recepción. ¿El artista crea y el espectador comprende? Afortunadamente, esta fórmula ha sido cuestionada frecuentemente en el pensamiento contemporáneo y en la práctica artística. El proceso creativo implica una operación hermenéutica sobre los materiales de creación realmente extenuante: sobre el tiempo, el espacio, las acciones, el texto... una hermenéutica de lo posible es toda una gesta, inasumible sin un fuerte compromiso por parte del creador. Aquí es donde Marion denominaría a esta tarea la *administración de la distancia entre lo visible y lo invisible*, o el pasaje hacia la visibilidad. Mientras, el espectador tendría que, de alguna forma, *devenir pintor*. Preferimos, para el caso, evitar el léxico de la visibilidad que protagoniza *el cruce de lo visible*. Ya puede advertirse que se impone la necesidad de dar traslado a todo ese campo semántico para poder aplicarlo a las artes performativas, y correríamos el riesgo de oscurecer un problema de construcción en un problema del lenguaje.

⁵ Manuel F. Vieites y Carlos García (eds.). *Teatrología, nuevas perspectivas* (Ciudad Real: Ñaque ed., 2010), 117.

Ahora que el compromiso ha revelado que creación y recepción participan y son afectadas hermenéuticamente por las exigencias de la pasividad receptiva, pasamos a identificar dos de las claves para la interpretación de la naturaleza incapturable del fenómeno: la teatralidad y el acontecimiento. ¿Por qué estas y no otras? En primer lugar, porque ambas tienen en común una relación muy peculiar con el deseo. En segundo lugar, porque ambas tienen en *el aparecer del fenómeno* su innegociable domicilio, de manera que siempre podremos recurrir a ellas para indagar sobre el modo de donación (o pérdida) de lo dado en relación con el sujeto que necesita su aparecer en esa correlación:

Decir que algo me afecta es reconocer que una aspiración indeterminada abre un campo de trascendencia originaria: *la actividad propia de la pasividad es el deseo*. El deseo es de hecho la prueba de una pura desapropiación, solo posee lo que lo desposee, solo se encuentra al ser llamado por Otro.⁶

El archiconocido parentesco del acontecimiento con el don nos dirige a una lógica quebrada en sus mismas condiciones de posibilidad: el intercambio, el gasto improductivo, la pureza de la intencionalidad, la simetría, el reconocimiento... Nos expone a la obstinada paradoja que se instala al observar de cerca las relaciones escénicas. Dubatti, en nuestra línea de atención a los umbrales, distingue tres niveles dentro del acontecimiento: el convivio, la póiesis y la expectación.

Ahondando más en el convivio, es necesario señalar que no solo se ciñe al acontecimiento poético, al hecho escénico, sino que comienza mucho antes. Para Dubatti, el convivio tiene una etapa preteatral que empieza con el desplazamiento de todos los participantes al teatro; el propio desarrollo del convivio [...] y, por último, el convivio posteatral; cuando el acontecimiento se desarticula y se pasa de la charla colectiva posrepresentación [...] a la individualidad del final del convivio.⁷

Por su parte, Sarrazac aclara sobre la teatralidad: “El sufijo *-idad*, al contener la idea de potencialidad, define entonces al objeto por su finalidad externa y su

⁶ Rénaud Barbaras, *Le désir et la distance* (Paris: Libraire Philosophique J. Vrin, 1999), 139. “Ainsi, dire que quelque chose m’affecte, c’est reconnaître qu’une aspiration indéterminée ouvre un champ de transcendance originaire: *l’activité propre à la passivité est désir*. Le désir est en effet l’épreuve d’une pure désappropriation, il ne possède que ce qui le dépossède, il ne se rejoint qu’en étant appelé par un Autre” (la traducción es mía).

⁷ Jara Valderas y José G. López Antuñano, *El análisis de la escenificación* (Madrid: Fundamentos, 2021), 59.

devenir: es teatral aquello que quiere y puede ser teatro”.⁸ Se trata, entonces, de un “repliegue sobre una especificidad, querer o poder ser —deseo—, la teatralidad es la falta de teatro”.⁹

Un texto o una composición que detenta ese deseo de teatralidad mantendrá siempre tensión y distancia justa con la escena que demanda. En otras palabras, alberga una ausencia no canjeable. Eros, logos y póesis parecen encubrir una sigilosa alianza con Hermes. A este respecto, concedamos un espacio a las bellísimas observaciones de R. Safranski sobre Eros y su relación con la creación. Advierte Safranski que la propia estructura literaria del *Banquete* sugiere que existe una reticencia a hablar de él directamente.

El eros es el arte de guardar la distancia en la fusión. [...] Se malentende cuando se cree que su deseo se dirige a la fusión [...] pues “lo que el amor persigue no es lo bello, sino crear y engendrar en lo bello”. [...] De eros se dice que lo que él crea siempre se aleja de él. [...] Eros solo podrá soportar el tormento de la permanente insatisfacción si aprende a amar no tanto lo creado, que siempre se aleja, cuanto el crear mismo.¹⁰

En estas líneas se declaran innegables claves hermenéuticas para nuestro fenómeno. Si hay un *ars* de guardar distancia en la fusión, es porque la seducción atraviesa todo aquello que necesita mantener en tensión y en distancia. Aquello que se crea (se da) se aleja (se pierde) legítimamente amparándose en la naturaleza fugitiva del tiempo y de la acción, elementos constitutivos de la escena y del acontecimiento. No es que la hermenéutica o la episteme no deban apropiarse de estos fenómenos, es que no pueden. Por ello, al igual que sucede con la actividad filosófica, no se trata de desear el producto, sino de desear el deseo. No se trata de amar lo creado sino el crear mismo, el proceso de creación que, como hemos defendido, envuelve la recepción. Escena y acontecimiento encuentran en el deseo un aliado. Pero además comparten un modo de donación que conserva todas las impurezas y extrañezas del don.

Dando ingreso al don, cada vez resulta más incómodo entender la creación escénica como la producción de una pieza representable, incluso como el resultado de un acto de donación intencional, controlada y reproducible hasta en la más amable de las lógicas de lo instrumental. Producir el acontecimiento es

⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (México: Paso-degato, 2013), 220.

⁹ *Ibíd.*,

¹⁰ Rüdiger Safranski, *Heidegger y el comenzar* (Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes, 2006.), 43.

imposible, pero la sola posibilidad de que tenga lugar seduce ya al incipiente proceso lo suficiente como para intentar extraer de los materiales de la póiesis todo un sistema de gestos, señuelos, huellas y emboscadas.

Por su parte, Barbaras hace una invitación a entender el acto perceptivo mismo ya como deseo, y este, a su vez, como forma originaria de intencionalidad:

Decir que lo propio del deseo es que lo deseado solo se colma en tanto que se reaviva es decir que *su objeto se aparta siempre de sí mismo* [...]. Aquello que el deseo anhela y aquello que lo satisface se dan, pues, en su presencia misma, como la ausencia de lo que no puede en ningún caso estar presente, y por esto la satisfacción es la insatisfacción: el exceso del deseo, renovado *en cada jugada*, responde al repliegue de lo deseado detrás de aquello mismo que lo suscita.¹¹

Barbaras parece parafrasear *El Banquete* y nos devuelve seguidamente al problema del deseo de comprensión de Gadamer.

Es momento de conocer al hermeneuta prendido (y prendado) por el fenómeno que protagonizan estas líneas y esbozar su actitud respecto al acontecimiento. Pues bien, en una tendencia muy heideggeriana todavía, Gadamer anticipa que es en el propio acto de comprensión que el sujeto se comprende a sí mismo, siendo habitado por aquello que interpreta. Es por eso por lo que el deseo de comprensión no termina en una apropiación sino en un encuentro: el acontecimiento se cela a la comprensión; tan solo estaremos involucrados en él si decidimos, con Marion, “tomar la iniciativa para perderla”,¹² pues quien acepta el advenimiento del carácter excesivo del acontecimiento que rebasa las categorías epistémicas básicas asume una pasividad receptiva como actitud. Es un hermeneuta al que se le presupone un perfil responsable, atento a las señales y dispuesto a testificar, aunque también epistémicamente vulnerable y emboscado. Pero al hermeneuta de Marion le falta algo. Como espectadores hermeneutas, una conducta virtuosa no sería difícil de combinar con la complicidad que exige saberse preso de las malas artes de la seducción teatral. Ahora bien, ¿y si

¹¹ Barbaras, *Le désir et la distance*, 137. “Dire que le propre du désir est que le désiré ne le comble qu’en l’attisant, c’est dire que son objet est toujours en retrait sur lui-même, que la présence corrélatrice du désir est en même temps défaut de présence. Cela que le désir convoite et qui le satisfait se donne donc, en sa présence même, comme l’absence de ce qui ne peut en aucun cas être présent, et c’est pourquoi la satisfaction est insatisfaction: l’excès du désir, renouvelé en chaque jouissance, répond au retrait du désiré derrière ce qui la suscite” (la traducción es mía).

¹² Jean-Luc Marion. *Siendo dado* (Madrid: Síntesis, 2008), 41.

el hermeneuta no fuera ese espectador que desaloja su butaca al caer el telón y se retira a reflexionar con detenimiento y distancia?... retornemos a ese punto de encuentro entre Marion y Gadamer donde se pone de manifiesto el exceso congénito a los fenómenos emparentados con el don y el caveat que trae de suyo:

Comprender una obra de arte es dejarse prender por su juego. En este juego, no somos de los que dirigen sino de los prendidos, fascinados por la obra que nos lleva a participar de una verdad superior. [...] El que juega se halla más bien arrebatado por una realidad “que le sobrepasa”. El que participa en un juego se pliega a la autonomía del juego: el jugador de tenis responde a la pelota que se le envía, el bailarín sigue el ritmo de la música, el que lee un poema o una novela se deja prender por lo que lee. [...] El sujeto se encuentra implicado en un encuentro que le transforma. Al tratarse de una obra de arte, el “juego” se condensa en una figura, *una obra que cautiva y que me descubre algo esencial, que se refiere a lo que es, pero que se refiere también a mí*. Se refiere a lo que es porque es un plus de realidad.¹³

Quedan consignadas en estas líneas las tesis más esenciales de nuestra fenomenología del acontecimiento y ampliadas hacia el acontecimiento escénico teatral a través del elemento lúdico; queda señalada la vía hacia un desdoblamiento. En suma:

- 1) Existe una decisión activa de posicionarse para soportar la insistencia de lo dado, el exceso del acontecimiento como paradigma de fenómeno saturado y saturante.
- 2) Esta decisión implica un perfil del sujeto dispuesto también a renunciar a su *modus operandi* epistémico tradicional: se entrega a unas reglas del juego y a una incertidumbre (le concede al juego, a la obra, una autonomía en un compromiso tácito y un acto de fe). Esas reglas del juego son cruciales para descalificar las hermenéuticas laxas, en las que todo vale dentro de las trincheras el irracionalismo, el equivocismo, etc. Las reglas, como límites o como instrucciones pueden ser coordinadas desde las cuales *re*-crear mediante la interpretación. Incluso, con Bataille, ¿cómo transgredir una norma abolida? Por descontado, donde hay reglas, también hay trampas. Ahora, volviendo a la pregunta que dejamos abierta más arriba: ¿Es condenable un hermeneuta tramposo? Nuestra virtud intelectual —no sin cierta ingenuidad— nos apresura a afirmar que, efectivamente,

¹³ Jean Grondin. *¿Qué es la hermenéutica?* (Barcelona: Herder, 2008), 46-47.

atentariamos contra “la verdad” de la obra. Pero, nuevamente, esto es algo que concluimos como espectadores responsables. Entonces ¿en qué caso sería admisible un hermeneuta “tramposo”? A nuestro parecer, el artista-hermeneuta tiene derecho a ciertas infracciones, a conducirse con astucia, imprudencia o incluso picardía para llevar a término su tarea. La hospitalidad que Derrida encuentra en la obra necesita ese margen de transgresión para resultar fecunda. Así que podemos aventurarnos a sugerir que al hermeneuta de Marion quizá le sobra talento, pero le falta temeridad. Si nos detenemos unos instantes, convendremos en que no se trata de ser imprudente o transgresor en la ejecución performativa de lo que llamamos “obra”, sino de asumir riesgos en la hermenéutica que la hace posible. Resulta muy interesante tratar de adivinar si la hermenéutica que condujo a Vermibus a sabotear los carteles publicitarios de la *Fashion Week* de cinco ciudades, o la que acabó con el oro de Klein en el fondo del Sena fue tan virtuosa como imprudente. Pero podemos adivinar que temeridad y talento hubo en partes iguales.

- 3) Por último, retomando el texto de Grondin, pongamos en claro: indirectamente, se está identificando al actor y al receptor; al bailarín y al lector. Es decir, no estamos solamente ante una estética de la recepción que amplía el alcance de la hermenéutica del espectador. Estamos admitiendo que el encuentro con la obra desvela algo cuya relevancia nos pasa desapercibida: la identidad del hermeneuta. También aquí se nos señala que tanto el creador como el espectador son hermeneutas. Ambos tienen una voluntad de comprensión que es potencialmente creativa, también peligrosamente colonizadora, pero en cualquier caso ambos se arriesgan cuando, atraídos por la incertidumbre que enciende el deseo, se dejan “prender” por la obra.

El acontecimiento desvía las posibilidades de apropiación haciendo epistémicamente vulnerable a quien se ha dejado cautivar por el hechizo de *lo posible*, indefenso a causa de esa *parte maldita*. Aquí es donde Derrida aludiría a la necesidad de “interrumpir la voluntad de comprensión”. Artista y espectador, cada uno desde su posición y en la distancia precisa, asumen el papel que el juego les da y voluntariamente participan en la fragua del acontecimiento, para lo cual es indispensable quizá no renunciar, pero sí suspender al modo de una epojé cierto tipo de voluntad o expectativa de comprensión entendida esta de forma estrecha. Hay un tipo de interrupción que consiste en detener las estructuras anticipativas del comprender, observar la obstinación de los signos, resistirse

a asistir al *bello animal* de Aristóteles abatido. La interrupción sirve casi como ejercicio fenomenológico para sostener la mirada a cualquier acto intencional. El tipo de comprensión al que se exponen estos hermeneutas es la siempre lesiva comprensión de uno mismo a través del fenómeno.

Por último, en el fragmento escogido más arriba, Grondin menciona de pasada al *jugador de tenis*. Para concluir este apartado sobre el deseo y la distancia estética respecto al objeto, atendamos a las palabras de H. Rosa. Para este autor las nociones clave son resonancia y disponibilidad. Un jugador de tenis no puede poner a disponibilidad el resultado ni el desarrollo del partido. “Desearía” ponerlo a disponibilidad; en cambio, recurre a lo que sí tiene a su disposición, que son los entrenamientos, útiles de ejercicio, incluso amuletos. Pero el acontecimiento se le resiste, y también a los aficionados. Aquí se insinúa la gran relevancia de los *umbrales del acontecimiento*. Poniendo el caso de un partido de fútbol con mucha afición, H. Rosa nos hace reparar en que durante la semana anterior al partido los seguidores de los equipos se encuentran especialmente anhelantes, comprometidos y emocionados, precisamente por la presión de la indisponibilidad del evento.¹⁴ Por otro lado, él atribuye al sujeto cierta *eficacia afectiva* (muy similar a la *actitud estética al aparecer* de M. Seel) en la que es preciso *confiar* para que tengan lugar las relaciones de “resonancia” en cuyo encuentro se transforman tanto el sujeto como el mundo que lo encuentra: leer un libro, casarse, escalar una montaña, ir a un concierto... no tenemos la garantía de que nos conmueva o transforme. Es preciso que se dé una apertura motivada por el *deseo de resonancia* y la *disposición a renunciar* a organizar el encuentro con el fenómeno en términos de futuro perfecto. Inclinémonos por el modo optativo. Ya se trate de un encuentro amoroso o una obra de teatro, “Jamás puede predecirse si la resonancia ocurrirá o no, y mucho menos cuánto durará si lo hace. La resonancia es constitutivamente indisponible [...]. No podemos forzarla con seguridad ni impedirle de manera garantizada”,¹⁵ y añade:

Tampoco podemos predecir de qué modo y hasta qué punto seremos afectados y transformados por la resonancia. Podemos comprar el safari, pero no nuestra resonancia con la naturaleza. No podemos cambiar nuestro “deseo de relación” por un “deseo de objeto”.¹⁶

¹⁴ Harmut Rosa, *Lo indisponible* (Barcelona: Herder, 2021), 58.

¹⁵ *Ibid.*, 60.

¹⁶ *Ibid.*

Es decir, el acontecimiento nos necesita en cierta disposición afectiva. Pero eso no garantiza que vayamos sin más a transformarnos con él. Por eso, cuando Marion, Derrida y otros filósofos del acontecimiento insisten en la imprevisibilidad como requisito absolutamente indispensable para que un fenómeno pueda considerarse acontecimiento, es fácil pensar que un evento programado como una representación teatral no pueda en sentido estricto considerarse un acontecimiento. Pero a esto hay tres objeciones que enfrentar: la primera, que el hecho de que se programe un evento no garantiza resonancia, es decir, no garantiza que vaya a darse un fenómeno en los términos del acontecimiento. Sigue siendo imprevisible, aunque esté programado (digamos, disponible), sigue ofreciendo al mismo tiempo incertidumbre, desamparo y hospitalidad hermenéutica. La segunda, el mismo Derrida en sus textos más divulgativos ha revisado esta cuestión y ha admitido la ambigüedad que rodea al acontecimiento: “Debo decir [...] que, finalmente, en la medida en que (parte del evento) era imprevisible-imprevisto para mí, [...] puede que haya habido acontecimiento. [...] Hay acontecimiento en cuanto que aquello que ocurre no estaba predicho”.¹⁷

La tercera y última, casi un anhelo: después de más de dos décadas de magnífica producción de pensamiento sobre el acontecimiento, ¿cómo no conceder en las líneas más potentes de la fenomenología de la donación una cierta apertura respecto a la heterogeneidad o variedad en perfiles, declinaciones, modos del acontecimiento? Si es esto razonable o no, lo sabremos poniendo sobre la mesa una tópica del fenómeno que lo intente. Recordemos que en la *Parábola del Palacio*, “cada cien pasos una torre cortaba el aire; para los ojos el color era idéntico, pero la primera de todas era amarilla y la última escarlata, *tan delicadas eran las gradaciones y tan larga la serie*”.¹⁸

Del mismo modo que pueden pasarnos desapercibidas las gradaciones entre posibles variantes o flexiones del acontecimiento tiene mucho que ver con cómo evaluamos los umbrales de este fenómeno, algo decisivo para la función del deseo en esta hermenéutica. Así se refiere Derrida a la sutileza con la que, en ocasiones, adviene el acontecimiento y se retira:

Un estremecimiento no es siempre algo excesivamente grave, a veces es discreto, apenas sensible, un poco epifenomenal. Más que seguir al acontecimiento, nos prepara

¹⁷ Jacques Derrida, Gad Soussana y Alexis Nouss. *Decir el acontecimiento ¿es posible?* (Madrid: Arena Libros, 2006), 101.

¹⁸ Jorge Luis Borges. *El hacedor* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2011), 28.

para él. Se dice que el agua se estremece antes de hervir: es lo que llamamos la seducción.¹⁹

Efectivamente, la seducción tiene cierta predilección por las líneas de sombra, la ambigüedad, los bordes de los caminos... nada ajeno a Hermes. Ahora, volviendo para concluir la cuestión de la indisponibilidad como propiedad del acontecimiento, resulta localizable en no pocos fenómenos, desde la nieve al teatro, pues la fascinación y lo lúdico le son congénitos: “el interjuego entre la disponibilidad y la indisponibilidad no es solamente un rasgo constitutivo de muchos deportes, sino de *los juegos* en general”.²⁰

Con esta segunda aproximación a la noción de *juego* desde la resonancia, terminamos de perfilar la de la disponibilidad. Ese juego de la obra de arte por el que somos prendidos, aprehendidos y habitados, tiene la cualidad de lo posible pero indisponible, incluso de lo previsto pero imprevisible, tiene el gusto del secreto. Más allá de su afinidad con la obra-evento, es *deseo de relación*, y esto necesita algo más. Ahora entendemos mejor el vínculo entre el deseo, el juego y la hermenéutica, pero también el del acontecimiento y la atracción insinuada en ese estremecimiento que delata lo posible incapturable, futuro o pasado, sin garantizarlo.

La regla de la seducción es el secreto; y el secreto es el de la regla fundamental

En esta fase vamos a profundizar en los modos de circulación del deseo en las relaciones escénicas, y, por tanto, de forma paralela, veremos cómo esto transparente en su comportamiento respecto al don y el acontecimiento. Hemos escogido sugerentes aportaciones de dos autores emblemáticos en estas áreas: Jean Baudrillard y Óscar Cornago. Es indispensable familiarizarse con las estrategias de la seducción para comprender las correspondencias del proceso de creación, puesta en escena y recepción.

Al comienzo de estas páginas habíamos mencionado la escasa porosidad que encontramos en el suelo de Marion. En teatrología, en cambio, el suelo es tremendamente permeable. Habiendo concedido ingreso al deseo, es cuestión de tiempo que nos lo encontremos atravesando las relaciones escénicas, poniendo espejos entre presencias y ausencias, revolviendo dudas y certezas.

¹⁹ Jacques Derrida. *El gusto del secreto* (Madrid: Amorrortu, 2010), 172.

²⁰ Rosa, *Lo indisponible*, 89.

Óscar Cornago encuentra en el ejemplo del disfraz el caso idóneo para explicar cómo funciona el mecanismo seductor de la teatralidad:

En la escena todo debe seducir y “en el movimiento de la seducción —como explica Baudrillard— es como si lo falso resplandeciera con toda la fuerza de la verdad”. Esto nos invita a ir más allá, nos intriga acerca del secreto que guardan las caretas; pero cuando uno se acerca lo que descubre es el límite donde empieza un vacío, donde los sentidos se desequilibran, mientras que la tentación de seguir avanzando se hace más intensa: [...] Pues la regla de la seducción es precisamente el secreto, y el secreto es el de la regla fundamental.²¹

Dicho esto, el autor nos invita a actuar en consecuencia: ¿por qué seguimos preguntando por el significado de una obra si lo que realmente es un enigma es *el cómo sucede*? Tampoco debería preocuparnos hermenéuticamente la verosimilitud del resultado, pues hemos abandonado la lógica del producto y hemos aceptado un pacto ficcional con la escena que ya ha mutado hacia la alianza. Sabemos que lo que está en escena es falso, la clave de la teatralidad está en cómo nos distrae sobre las tablas con sus excesos y sus violencias materiales y poéticas mientras el verdadero espectáculo es la mecánica de la que forma parte. Pero tan pronto como aparta el espectador la mirada, se interrumpe la dinámica de la atracción. Es la mirada del otro la que insinúa esa cierta transgresión, determinante para los primeros movimientos de la seducción. Lo veremos más claro si reparamos en el hecho de disfrazarse: “Nadie se disfraza si no va a ser visto por otra persona [...]. Si un disfraz no exige la mirada del otro, ya no estaría concebido como un disfraz, [...] no hay ninguna otra función que el ser visto por otro”.²²

Tenemos, pues, la mirada del otro y tenemos el disfraz. ¿Qué puede faltar? Señalar que aquello que oculta el disfraz no puede ser una apariencia tan real que reemplace al real. Es preciso, en un parpadeo del disimulo, evidenciar el disfraz.

El tercer elemento constituyente de la teatralidad es el fenómeno de la representación, es decir, la dinámica de engaño o fingimiento que se va a desarrollar [...]. Pensemos en un caso concreto: el travestismo sexual, es decir, un hombre o una mujer se disfraza del sexo contrario. [...] Hay que salir al espacio público para que esta dinámica de fingimiento comience a funcionar.²³

²¹ Óscar Cornago, “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”, *Telón de Fondo, revista de teoría y crítica teatral*, núm. 1 (agosto 2005): 5.

²² *Ibid.*, 6.

²³ *Ibid.*

Efectivamente, Cornago pone de manifiesto que la seducción operando en lo teatral no necesita del espacio privado para conquistar la intimidad; se trata, al contrario, de efectuar una maniobra de engaño manifiesto y exponerse al espacio público. ¿Por qué iba un espectador a *desear* ver a alguien haciéndose pasar por otro si ya es consciente del engaño? Precisamente, el que mira el disfraz no puede evitar mirar *detrás del disfraz*: es cómplice de la mecánica de encubrimiento propia de la seducción, del disimulo, del juego; el engaño no puede perder su visibilidad pues la representación perdería su teatralidad. Una distancia erótica se abre entre lo que uno ve expuesto y lo que percibe como oculto. Y esa tensión de la distancia es sutil y crucial; es la que logra en un mismo gesto furtivo mostrar y ocultar.²⁴ Atraer, dar a ver; perder y conservar.

Es, pues, comprensible que Baudrillard sentencie la hermenéutica como la antagonista de la seducción. Esta es el niño que entre la multitud exclama: “¡Pero si el emperador está desnudo! ...” La hermenéutica estricta y decorosa busca exponer los significados, no tolera los pliegues, los claroscuros ni los escorzos del juego de seducción.²⁵ Insiste, como en el ejemplo que nos ha expuesto Cornago, en que “*es seductor ser seducido*; en consecuencia es el ser-seducido lo que es seductor”.²⁶

Un poco más adelante, será el mismo Baudrillard el que nos permita dar un segundo perfil a la estrategia hermenéutica que ya ha incorporado su perfil erótico: el agonístico.

*Ser seducido es desafiar al otro a serlo [...] hacer como si se fuera seducido, pero sin serlo, y siendo incapaz de serlo. La ley de la seducción es, ante todo, la de un intercambio ritual ininterrumpido, la de un envite donde la suerte nunca está echada, la del que seduce y la del que es seducido, en razón de que la línea divisoria que definiría la victoria de uno, la derrota del otro, es ilegible.*²⁷

²⁴ En otras palabras, “El teatro es misterio. Un misterio que será develado [...] y que el espectador debe querer develar. Es la estrategia de la seducción, de la coquetería” (De la Parra, *Carta a un joven dramaturgo*, 19).

²⁵ Y continúa: “En la seducción es de alguna manera lo manifiesto, [...] lo que se vuelve contra el imperativo profundo (consciente o inconsciente) para anularlo y sustituirlo por el encanto y la trampa de las apariencias. Apariencias [...] *lugar de un juego y de un estar en juego*, de una pasión de desviar — seducir los mismos signos [...] que la interpretación desdeña y destruye con su búsqueda de un sentido oculto. Por ello esta es la que por excelencia se opone a la seducción, por ello todo discurso interpretativo es lo menos seductor que hay” (Jean Baudrillard. *De la seducción* [Madrid: Cátedra, 1981], 51).

²⁶ *Ibíd.*, 66.

²⁷ *Ibíd.*, 23.

Lo decisivo aquí es que se revela algo que veníamos sospechando desde el principio. Este modelo agonístico es una mascarada para las figuras de la subjetividad hermenéutica; la partida se juega y se recrea porque no persigue la extinción del deseo, la conquista, no persigue su satisfacción: lo que se crea se aleja lo suficiente como para volver a empezar. En términos de donación, diremos que se trata de contravenir el normal circuito de la lógica retributiva y decidirse por mantener la deuda, ya que una deuda sin saldar es un dispositivo de disrupción que mantiene a las partes unidas con la fatalidad de una extraña alianza. La mecánica de la seducción, añade ahora Baudrillard, es la misma que la de la muerte en aquella ciudad, Samarkande: “Nada podría haberse dejado de cumplir y, sin embargo, todo conserva la *ligereza del azar*, del gesto furtivo, del encuentro accidental, del signo ilegible. Así funciona la seducción [...]”.²⁸

De esta atmósfera participa ese pacto entre el travesti y el que mira: iniciado el juego, ninguno de los dos concibe otro escenario fuera del encuentro. Entre ellos late un pacto de no confesión que preserva su complicidad. ¿No sucede acaso lo mismo con la seducción? De ser confesada, perdería todo su poder. De hecho, Derrida incluye la confesión de lo no-confesado en el ecosistema del secreto desconocido, de la promesa incierta, del don imposible, del perdón de lo imperdonable. No parece una casualidad que la seducción esté de por medio.

Vemos cómo este pacto que mencionamos no regula un intercambio estable o una negociación simétrica como los que podríamos formular desde la lógica económica.

Esta lógica productiva desde la que empezó a cuestionarse la imposibilidad del don es la misma que nos sirve de plataforma para observar cómo el valor aquí es el excedente, el estar, a perpetuidad, en sostenida sospecha, en indefinida duda, en insalvable deuda. Se trata de un modelo de donación que no solo proviene del don, sino que coyunturalmente lo convoca a cada paso. Las relaciones escénicas, bien sean entre el espectador y la escena, o la escena y el autor, o los actantes y los espectadores (testigos), oscilan entre el pacto, el compromiso, la traición y la promesa: “El compromiso de resguardar el secreto es un testimonio [...]: presupone que el testimonio no consiste meramente en conocer un secreto [...] sino en comprometerse [...] a resguardarlo”.²⁹ La condición de posibilidad de la teatralidad es, como la del acontecimiento, una apuesta a su

²⁸ *Ibíd.*, 26.

²⁹ Derrida, *El gusto del secreto*, 100.

favor. Es el inconfesado deseo de ser teatro, deseo de ser escena, deseo de acoger íntimamente la donación del fenómeno y escrutar su pérdida preguntándose “¿ha habido don...?”

Por eso Derrida reclama el derecho a ser ininteligible: dar hospitalidad a la interpretación es dejar desear. Avancemos para excavar en sus textos algunas ideas para nuestra estrategia hermenéutica. Cuando se le interroga sobre la posibilidad de decir el acontecimiento, Derrida ya anticipa una paradoja: en seguida alude al hecho de que solamente por hacer uso de la función constativa de una retransmisión ya se está ejerciendo un solapamiento de la función performativa, que, sumado a la interpretación que se transmite, produce acontecimiento. Sin embargo, decir el acontecimiento incorpora su propia imposibilidad. Este caveat es hacia los callejones sin salida que nos toparemos en el desempeño de la actividad hermenéutica. La potencialidad de lo dado es una forma de predecirlo, y, si está predicho, pierde la pureza del acontecimiento. Tras estos análisis tan exigentes, Derrida se atreve a matizar: “Debo decir [...], finalmente, lo que ocurre aquí (el encuentro académico del debate) en la medida en que era imprevisible —imprevisto para mí, hemos improvisado en gran parte— es que *puede que haya habido acontecimiento*. [...] Se ha programado mucho pero no todo. Hay acontecimiento en cuanto que aquello que ocurre no estaba predicho”.³⁰ También añade:

Así, un acontecimiento debe permanecer secreto como un don o un perdón deben permanecer secretos. [...] El secreto pertenece a la estructura del acontecimiento. No el secreto en el sentido de lo privado, de lo clandestino o de lo escondido, sino el secreto como lo que no aparece. [...] Desde el momento en que hay reglas, normas y, por consiguiente, unos criterios para evaluar esto o aquello, lo que ocurre o lo que no ocurre, no hay acontecimiento.³¹

Todo un reto para cualquier equipo artístico: escoger posición respecto a las normas de la interpretación. Este recurso ha sido justamente descalificado por ser la bóveda en la que muchas obras se han refugiado de la crítica como quien se acoge a sagrado. Pero nuestro quizá no pretende depurar la responsabilidad del artista en una carta blanca. Pretende vislumbrar dónde están las reglas, porque será allí donde se dé un acontecimiento que las amenace.

³⁰ Derrida, Soussana y Nouss, *Decir el acontecimiento*, 101.

³¹ *Ibíd.*, 103.

Conclusión

Recapitulamos a continuación 12 consignas con las que interpretar estratégicamente de manera alternativa las relaciones y decisiones escénicas:

- Tratar el hecho escénico como fenómeno de rebasamiento en lugar de acudir a lo que le correspondería como dispositivo artístico.
- Definir las implicaciones de lidiar con un fenómeno de rebasamiento en tanto que acontecimiento, tal y como se plantea en fenomenología de la donación (respetar la distancia, asumir riesgos, exponerse al duelo...).
- Renunciar a la lógica hermenéutica y epistémica tradicional que privilegia la comprensión como desencubrimiento y el conocimiento de certezas, atendiendo a la autonomía de la obra de forma crítica.
- Fomentar la inclusión de recursos escénicos que alojen la duda, la asimetría, lo traslúcido, la ausencia y la inquietud entre los creadores y los materiales, los miembros del equipo artístico, los espectadores y los circuitos de distribución.
- Evaluar el rendimiento de estos recursos considerando las exigencias subjetivas de nociones como el *a priori* de correlación o la variación hermenéutica.
- Definir las figuras de la subjetividad hermenéutica en escena conforme al sujeto del acontecimiento, tanto en dramaturgia como en realización y recepción.
- Asumir las consecuencias de que la identidad del hermeneuta se revele como doble para el área de la creación y la recepción y revisar críticamente la responsabilidad que supone.
- Diseñar los juegos de disponibilidad e indisponibilidad observando el comportamiento del dispositivo escénico con el objetivo de no anular su teatralidad exhibiendo o sustrayendo por encima de su demanda. Respetar el gerundivo de aquello que puede y quiere ser teatro.
- Mantener presente la figura del espectador conforme a la mecánica descrita en términos de deseo, pugna y cooperación.
- Flexibilizar la cuota de imprevisibilidad conforme a las gradaciones del acontecimiento que cada realización permita.
- Evaluar de forma crítica la pertinencia de las transgresiones estratégicas que contribuyan al desarrollo de las cualidades del acontecimiento independientemente del juicio de gusto estético.

- Localizar los mecanismos, ejercicios compositivos, teorías, etc., que permiten mantener en circulación un *eros fenomenológico* presente durante el proceso de creación.

Nemo vel duo

En una obra reciente, C. Moreno nos invita a reflexionar sobre el eros fenomenológico. Lo hace recordándonos que *seducere* significa ‘llevar aparte’, mientras que *reducere* se refiere, como ya sabemos, a ‘reconducir’. “Reducción y seducción son ejercicios de atención [...], pero no como el mero hecho de atender de quien simplemente está atento, sino que es atento [...] en un ámbito de intimidad trascendental”.³² La seducción de este eros se nos presenta aquí más atemperada, con la función de asistir a la reducción en su propósito de *atender* al fenómeno que *nos aparta* y *se nos da*, que se nos ofrece generosamente en lo que Ortega encuentra un gesto de amor intelectual. Así, a través de tres magníficos textos, nos propone tres situaciones de epojé para una erótica filosófica. En uno de ellos, asegura Moreno, Ortega consigue mantenerse entre reducción y seducción para aproximarse al amor intelectual filosófico al que se debe: “Hay quien se entrega con deleite a seducir y dejarse seducir, sin que ya se pueda distinguir con facilidad reducción y seducción”.³³

Resulta muy sugerente pensar el rendimiento de esta disolución de las fronteras entre ambas operaciones para el doble sujeto de nuestra estrategia erótico-hermenéutica. La *atención al fenómeno* en esta actitud fenomenológica es una decisión de entrega ante el *asombro* que arranca el pensar. Pensar, preguntarse, es el síntoma primero del desear, y este, la garantía última de esa alteridad que nos embosca y nos interpela hermenéuticamente.

Parece que, a fin de cuentas, hemos hecho una especie de camino de vuelta, pues, como afirma S. Castro “la misma erótica ya es hermenéutica”.³⁴ Artistas y espectadores: somos de los prendidos; *Quis evadet? Nemo vel duo*.

³² César Moreno Márquez, “Reducción y seducción: del amor, el vino y el marco: notas para una brevísima propedéutica orteguiana al eros fenomenológico como contemplación”, en *Ortega y la fenomenología: diálogos con Javier San Martín*, coord. Noe Expósito y Tomás Domingo Moratalla, 95-107 (Madrid: Dykinson, 2022), 2.

³³ *Ibíd.*, II.

³⁴ Sixto José Castro, *Filosofía del arte, el arte pensado* (México: Herder, 2017), 349.

Bibliografía

- BARBARAS, Rénaud. *Le désir et la distance*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1981.
- BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2011.
- CASTRO, Sixto José. *Filosofía del arte, el arte pensado*. México: Herder, 2017.
- CORNAGO, Óscar. “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”, *Telón de Fondo, revista de teoría y crítica teatral*, 1, núm. 1. (agosto 2005): 1-13.
- DERRIDA, Jacques, Gad SOUSSANA y Alexis NOUSS. *Decir el acontecimiento ¿es posible?* Madrid: Arena Libros, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *El gusto del secreto*. Madrid: Amorrortu, 2010.
- GRONDIN, Jean. *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder, 2008.
- MARION, Jean-Luc. *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*. Paris: PUF, 1997.
- MARION, Jean-Luc. *La croisée du visible*. Paris: PUF, 2013.
- MORENO MÁRQUEZ, César. “Reducción y seducción: del amor, el vino y el marco: notas para una brevisima propedéutica orteguiana al eros fenomenológico como contemplación”, en *Ortega y la fenomenología: diálogos con Javier San Martín*, coord. Noe Expósito y Tomás Domingo Moratalla, 95-107. Madrid: Dykinson, 2022.
- PARRA, Marco Antonio de la. *Carta a un joven dramaturgo*. México: Pasodegato, 2008.
- ROSA, Harmut. *Lo indisponible*. Barcelona: Herder, 2021.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Heidegger y el comenzar*. Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Pasodegato, 2013.
- VALDERAS, Jara, y José G. LÓPEZ ANTUÑANO. *El análisis de la escenificación*. Madrid: Fundamentos, 2021.
- VEITES, M. F., y Carlos GARCÍA, eds. *Teatología, nuevas perspectivas*. Ciudad Real: Ñaque ed., 2010.
- VVAA. *Sopa de Wuhan*. Aspo Ed, 2020. Disponible en https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7487865/mod_resource/content/1/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf

Blanca Requejo Curto

Estudiante de doctorado en Filosofía en la Universidad de Valladolid, España. Se graduó en Filosofía en esta misma universidad y obtuvo su título de máster en Enseñanzas Artísticas: “Pensamiento y creación escénica contemporánea” por la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León. Su investigación abarca la fenomenología francesa contemporánea, la fenomenología de la donación y la creación escénica en el espectro de los estudios teatrales. También mantiene una constante atención específica a la obra del filósofo español Eugenio Trías. Como parte de su formación, participa regularmente en eventos académicos nacionales

e internacionales. Por otra parte, se involucra con frecuencia en proyectos de dramaturgia en centros artísticos de la ciudad de Madrid, como talleres, seminarios y residencias de investigación, especialmente en torno al trabajo del dramaturgo José Sanchis Sinisterra.