

El acontecimiento escénico teatral o ese duelo inconfesado: variaciones sobre la pérdida desde la fenomenología del don

Blanca Requejo Curto. Universidad de Valladolid (España)

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

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-6152-8878>>

Resumen

El giro performativo en las artes escénicas y más en particular en el teatro no ha dejado de cosechar popularidad entre las generaciones de creadores e investigadores que se suceden hasta la fecha. Pero si este éxito sigue generando interés no es tanto por las crisis que resuelve sino por las preguntas que sigue suscitando. Por su parte, la fenomenología *acontecencial* goza de máxima salud en los circuitos académicos. Atendiendo a la vivacidad de ambas áreas, se impone la necesidad de entablar un urgente diálogo. Reunidas en torno a esa hoguera que es el fenómeno del acontecimiento, revisitaremos una selección de lugares no sólo para exponer el rendimiento de este diálogo en las prácticas escénicas o en la fenomenología, sino para examinar con detenimiento qué sucede con aquellas otras nociones traslúcidas asociadas a la donación del evento.

Será preciso ver más allá de la ejecución performativa, del arribo del fenómeno insigne; deberemos aumentar nuestra sutileza en la comprensión de la teatralidad para hacer una aproximación al papel del duelo, la pérdida o la deuda cuando interpretamos las relaciones escénicas desde la lógica del don.

Palabras clave: acontecimiento, evento, donación, teatralidad, artes escénicas.

Abstract

The theatrical event, or an unavowed mourning: variations on loss through a phenomenology of the gift

The performative turn in the performing arts, and more specifically in theatre, has continued to gain popularity among successive generations of creators and researchers up to the present day. Yet if this success continues to generate interest, it is not so much because of the crises it resolves as because of the questions it continues to raise. Evential phenomenology, for its part, currently enjoys robust vitality in academic circles. Given the liveliness of both fields, the need arises to establish an urgent dialogue. Gathered around the very hearth of the evential phenomenon, we will revisit a selection of loci not only to present the yield of this dialogue within both scenic practices and phenomenology, but also to examine carefully what happens with those other translucent notions associated with the donation of the event.

It will be necessary to look beyond mere performative execution, beyond the arrival of the eminent phenomenon; we must refine our subtlety in grasping theatricality in order to approach the role of mourning, loss, or debt when we interpret scenic relations through the logic of the gift.

Keywords: eventiality, givenness, theatricality, performing arts.

El acontecimiento escénico teatral o ese duelo inconfesado: variaciones sobre la pérdida desde la fenomenología del don

Blanca Requejo Curto. Universidad de Valladolid (España)

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

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-6152-8878>>

§ 1. Introducción

El giro performativo en las artes escénicas y más en particular en el teatro no ha dejado de cosechar popularidad entre las generaciones de creadores e investigadores que se suceden hasta la fecha. Pero si este éxito sigue cosechando interés no es tanto por las crisis que resuelve sino por las preguntas que sigue generando. Por su parte, la fenomenología *acontecencial* goza de máxima salud en los circuitos académicos. Atendiendo a la vivacidad de ambas áreas, se impone la necesidad de entablar un urgente diálogo. Reunidas en torno a esa hoguera que es el fenómeno del acontecimiento, revisitaremos una selección de lugares no sólo para exponer el rendimiento de este diálogo en las prácticas escénicas o en la fenomenología, sino para examinar con detenimiento qué sucede con aquellas otras nociones traslúcidas asociadas a la donación del evento¹. Será preciso ver más allá de la ejecución performativa, del arribo del fenómeno insigne; deberemos aumentar nuestra sutileza en la comprensión de la teatralidad para hacer una aproximación al papel del duelo, la pérdida o la deuda cuando interpretamos las relaciones escénicas desde la lógica del don. Esta aproximación al acontecimiento está diseñada entonces como un itinerario en el archipiélago que desde el don y la pérdida se organiza para explorar lo implícito en la mecánica de donación del fenómeno escénico.

Para llevar a cabo esta empresa, deberemos establecer una correlación entre el modelo de creación como producción y la donación en el modelo del intercambio para

¹ En este trabajo se emplearán indistintamente los términos *evento* y *acontecimiento* atendiendo a diversidad de usos que encontramos en la práctica literaria de los autores citados.

procurar alternativas. Esto atañe directamente a la noción de obra que entra en crisis con el paradigma performativo, algo muy favorable al gesto de emancipación que en la fenomenología de la donación toma el fenómeno sobre el objeto. A este respecto, tomaremos como marco teórico el corpus de Jean-Luc Marion; sin embargo, llegado el momento de intervenir las particularidades de la pérdida será Derrida quien nos guíe.

Para comenzar, deberemos establecer una correlación entre el modelo de creación como producción y la donación en el modelo del intercambio. Desde este punto, las figuras del autor-donador, la obra-don y el espectador-donatario irán siendo reducidas hacia sus límites por las propias palabras de los autores convocados, hasta exponer la extraordinaria mecánica que imposibilita la simetría del circuito en constante conflicto y renovación.

En el caso de los estudios teatrales, podemos identificar la muerte del autor y la disidencia respecto al *textocentrismo* como claves para la crisis de este modelo. Por lo que respecta a la filosofía y más en particular a la estética, ya desde el siglo XIX se suceden las expresiones de desconfianza hacia esta fórmula que encuentra en la obra abierta un aliado. No importa cuántos arreglos procuremos a este diseño: cualquier variación sobre este modelo de producción al que subyace la idea del intercambio seguirá presentando deficiencias respecto a la especificidad de las artes de la escena, pero también despertará numerosas posibilidades que explorar desde esos mismos límites. Esto es así porque viene respaldado, entre otros, por los siguientes factores: un sistema de causas *more aristotélico* en el que el autor es causa eficiente respecto a la obra, una actitud natural en la que el fenómeno se nos presenta como un ente-objeto para la relación intencional y una derivación de la racionalidad instrumental que refuerza la dicotomía sujeto-objeto y el modelo de certeza propios de la Modernidad. Si la fenomenología resulta un lugar privilegiado para emitir alternativas a nuestra relación con la obra es porque lo que siempre va a estar en su centro de interés es el cómo se da un fenómeno cuando abandona el régimen del objeto y qué consecuencias trae consigo.

§ 2. Más allá de la donación como producción

Una de las máximas expresiones de lucidez que encontramos en la historia del teatro es la que acusa la deficiencia de entender el producto escénico como obra

siguiendo el modelo de producción artística que presenta un texto, una escultura o una pintura como el resultado de un proceso circular de donación en el que un autor *da* una obra a un receptor (que bien puede tratarse de una comunidad definida o al mundo del arte en general). Este, por su parte, como donatario, devolverá al círculo del intercambio lo que se pacte como equivalente el valor (un contradon): el precio de una entrada o una cierta cota de reconocimiento. Esta estructura donador-don-donatario permite pensar positivamente la creación de manera muy operativa. Pero, si el acto de dar un *don* exige una reciprocidad, un contradon, es porque genera una asimetría que inquieta lo suficiente como para comprometer un retorno del orden anterior a la transacción. Entonces, extraemos dos conclusiones.

La primera, que en el momento en el que el don es devuelto o compensado, se anula como don. Para ser un don, debería mantenerse en la generosidad absoluta, *aneconómico*, ajeno al circuito del intercambio del que proviene. Derrida irá mucho más allá, hasta el punto de que el solo hecho de que el don sea reconocido como don ya lo anula como tal. Debería entonces pasar absolutamente desapercibido, entonces, no debería *darse*, ni ingresar al aparecer. El solo reconocimiento, aunque sea el dar las gracias, lo identifica, funda una potencial reciprocidad y lo cancela como don. De ahí que lo defina como «lo imposible», pues sus límites son sus mismas condiciones de posibilidad. Esto no significa que deba ser abolido el círculo económico para pensar el don. Es preciso mantenerlo, pues sólo al transgredirlo podemos pensar el don: debe guardar con él una relación de «familiar extrañeza» (Derrida, 1995: 17).

La segunda conclusión es que lo que desestabiliza la relación no es solamente el gesto de *dar* y generar un exceso sobre el donatario; existe aparejado un gesto de sustracción, de desprendimiento, de pérdida o abandono. ¿Qué sucede con esta pérdida si no es posible retornar un contradon, compensar el exceso, saldar la deuda? Podemos anticipar que, si una pérdida no es compensable, habrá de hacerse duelo. Y si una deuda no es saldable, el compromiso queda vigente para siempre. He aquí el enigmático papel del don desde el modelo del intercambio hasta su ingreso fundador del *darse* de los fenómenos.

Esta cuestión del don fue originalmente recogida y planteada por la antropología y sociología del siglo XX (M. Mauss, Lévi-Strauss, Godelier) en una serie de estudios sobre las dinámicas de reciprocidad que operan en las prácticas sociales y rituales de

las comunidades. Tal como lo hemos planteado más arriba, no es de extrañar el elevado interés que suscitó entre los pensadores de las siguientes generaciones. Además de Derrida, el don será la pieza clave en la obra de J. L. Marion. Este último también se sirve del *Ensayo sobre el don* de Marcel Mauss, en este caso, para abordar el problema de la *Gegebenheit* (donación) que, a su parecer, es una cuestión capital para dar continuidad a la crítica a la tradición metafísica iniciada por Heidegger. Si bien no podremos dar desarrollo a este tema, esbozaremos algunas líneas para entender su relación con el acontecimiento en la creación escénica.

Motivado por las inquietudes del joven Heidegger, Marion defiende que existe en la historia de la fenomenología una tendencia a ignorar aquellos fenómenos que por su naturaleza excepcional incumplen las exigencias epistémicas de la intuición kantiana y, por tanto, que resultan inaprensibles bajo la lógica causal aristotélica. Como consecuencia, estos fenómenos tampoco operan con el modelo de certeza de la Modernidad, de manera que el sujeto cartesiano queda descalificado para entrar en juego con ellos. La fenomenología, por su parte, es tocada en el corazón: la intencionalidad comienza a ser parte del problema en lugar de parte de la solución.

90

Muchos de los fenómenos pueden explicarse inmediatamente de acuerdo al modelo del don —problema planteado por Mauss y por otros. [...] un gran número de diversos fenómenos aparecen de repente como dones o como dados por sí mismos, aun cuando de antemano no hayamos tenido ninguna idea de que pudieran transformarse en dados. De este modo, la donación abre tal vez el secreto, el resultado final y el análisis potencialmente perdido del don. [Marion, en Cárdenas Mejía, 2010: 255]

Hablamos de fenómenos que no *se dan* bajo el régimen de la metafísica tradicional como entes, o, si se prefiere, bajo el rango del objeto. El ser y el tiempo, para Heidegger, representan el emblema de esta especie. Pronto advertirá Marion que esto significa que se dan desde un horizonte alternativo, la donación. Esto a su vez trae a nuestro estudio dos cuestiones más. Marion sospecha que quizá no se trate del comportamiento exclusivo de «cierto tipo de fenómenos», sino, más bien, de cierto «modo» de darse que estaría disponible para todo cuanto se muestra. La segunda, que el problema de la *donación* no remite a un problema del lenguaje; es decir, que, a pesar de las críticas, la operación semántica que le permite pensar un fenómeno que se

muestra como algo que *se da* sí tiene un peso filosófico específico realmente relevante para pensar más allá de la tradición metafísica:

Donación no significa evidentemente un nuevo refrito de la causalidad deficiente (un agente que produciría lo dado) sino el modo de fenomenalidad del fenómeno en tanto que él se da de sí mismo y por sí mismo, bajo la figura de un acontecimiento irrepetible, imprevisible e inconstituible. Y eso para todo fenómeno, incluso si, en apariencia, depende de la simple objetividad. [Marion, 2011: 11]

Si concedemos que los fenómenos se dan, es preciso reconocer que tienen un parentesco con el don y que tienen un *sí mismo* desde el que se muestran. Su parentesco con el don mantendrá la donación siempre en el margen del enigma; su *sí mismo* le dará la iniciativa y desplazará la intencionalidad constituyente del sujeto:

Pero, ¿cómo descubrir lo que se da? La donación de sí no puede, en efecto, verse directamente. [...] Queda entonces un solo camino: [...] El sí mismo de la fenomenalización manifestaría el *sí mismo* de la donación, porque éste lo operaría, y al fin, no sería sino uno con él. Pero [...] ¿Qué fenómenos conservan en sí la huella de su donación? [...] Se propone una hipótesis: se trataría de fenómenos del tipo del evento. [El evento] no resulta de una producción, que lo suministraría como producto, decidido y previsto [...]. Al contrario, al advenir testimonia un origen imprevisible, que surge de causas frecuentemente desconocidas, hasta ausentes [...]. [Ibidem: 75-76]

De este modo, nos encontramos ante un vasto campo de fenómenos que protestan cuando el sujeto insiste en asignarles una causa. La donación proviene del don, por lo que incorpora sus aporías y sus límites; la donación no funciona como origen para lo dado, sino más bien, «lejos de asignarle causa, origen y antecedente identificable a lo dado, lo caracteriza como desprovisto de ellos» (*ib.*: 52).

Con lo hasta aquí expuesto, comprendemos que fenómenos como el tiempo, la muerte o la revelación se presenten de forma cualitativamente distinta a otros ordinarios como el movimiento de una locomotora o la iluminación de una vela. Los fenómenos que rebasan la intuición del sujeto serán denominados como *saturados*. El acontecimiento o evento corona este régimen de fenomenalidad. Respecto a él, el sujeto se halla rebasado e involucrado; nunca podrá presentarse como agente o causa. Respecto al darse del acontecimiento, este sujeto sólo puede ser un testigo que acuse recibo de la llamada del evento y elija responder. No hay operación intencional de

apropiación que sirva para conquistarlo. Será únicamente tras su retirada que podrá intentar comprenderlo, si bien no se tratará de una comprensión compositiva que rastree una cadena de causas, sino de una hermenéutica infinita. Ya que el darse del evento es excesivo, a fondo perdido. Al igual que todo don genuino es un abandono, el acontecimiento cuando se da, se pierde. El mundo que deja atrás ha sido transformado; su arribo es inaugural. Genera con su arribo entonces una asimetría que acarrea la imposibilidad de corresponder colmándolo mediante el concepto: o no cabe hablar de deuda, o se contrae una deuda insaldable.

Llegados a este punto, las condiciones para pensar la transición desde la noción de obra hacia la de acontecimiento escénico han cambiado sustancialmente. La fórmula de la producción nos remitiría a una lógica económica que no se corresponde con lo que hemos descrito. Ahora debemos tener en cuenta el exceso, el derroche del darse del acontecimiento y el gesto de pérdida que le es congénito. Teniendo esto en consideración, y estimando la historia y la etimología de la noción de obra ¿es preciso, pues, deshacerse ella?

§ 3. Sentidos de la pérdida

Los sentidos de esta pérdida asociada al darse de la obra como acontecimiento van saliendo al paso en diversas expresiones conforme exploramos las relaciones escénicas en los términos de donación; incluso la propia teatralidad se da enigmáticamente como ausencia a pesar de que su étimo nos dirija a la presencia del mirar.

Presentaremos tres sentidos intuitivos de la pérdida, compatibles con la lógica económica de creación-producción, sin reconocer iniciativa al fenómeno pero que nos dirigirán a mar abierto hacia la idea de duelo y su vínculo con la teatralidad.

3. 1 Creación como separación

Todavía compatible con el esquema de creación como producción intencional, la donación de la obra se experimenta como la pérdida de algo que sí se tiene, bien porque el autor lo posea y haga un acto de entrega, bien porque lo engendra, bien porque lo descubra al mundo. De cualquier forma, esta experiencia está registrada en

las reflexiones de numerosos artistas y filósofos de muy diversas orientaciones y remite a un perfil de sujeto moderno cuya identidad constituyente comienza a tambalearse con el ingreso al duelo:

Il y a donc ce double geste qui est une jouissance douloureuse. On investit et on occupe symboliquement l'espace, le mieux possible. Mais la bonne forme une fois trouvée, et la maîtrise maximale assurée, on signe et on coupe le cordon ombilical. Alors l'œuvre en devient une et se passe du créateur. C'est une autre satisfaction, qui est douloureuse car c'est le moment du départ, de la séparation : l'œuvre se sépare de son créateur.
[Derrida, 2000: 120]

Derrida empleará la idea de la expropiación para visibilizar el gesto mediante el que el artista se retira para que aparezca la obra. Marion lo hará desde las figuras del adonado y la anamórfosis. A pesar de las notables diferencias y desencuentros en las orientaciones de estos autores, ambos permiten mantener como punto de partida el desplazamiento del sujeto respecto a la obra para explorar cómo la creación-pérdida se manifiesta cuando nos referimos al arribo del acontecimiento y su donación. Si aquí seguimos identificando el acontecimiento con la obra lo hacemos de manera intermitente y provisional: no será preciso abolirla (es hábil estratégicamente conservar, como hemos visto, aquello que pretendemos transgredir); pronto veremos que el propio giro performativo nos pide llevar los límites de la noción de obra y los del acontecimiento al proceso completo de creación, puesta en escena y recepción.

3. 2. *Pérdida como omisión*

Una vez hemos establecido esta primera experiencia de desprendimiento desde la creación, podemos conectarla con una segunda experiencia de omisión que nos dirige a la relación texto-escena. Si Marion advierte que no todo lo que se da se muestra, pero todo lo que se muestra se da, es porque no todo cuanto se da llega a ingresar al aparecer. Entre los varios motivos, está el hecho de que quien administra el ingreso al aparecer es el adonado, que hace las veces de pantalla y atiende a la llamada de lo que se da para que pueda fenomenalizarse en la respuesta. Así, las decisiones escénicas implican, como en el caso del trazo preciso, una serie de exclusiones que trascienden y posibilitan el aparecer de la obra:

Derrida parle de deuil ou de sacrifice. Pour faire une œuvre, il faut toujours sacrifier ou faire son deuil de certains éléments (mots, images, souvenirs, etc.). Au cinéma, cela peut se traduire par des interruptions, des ellipses, des coupures, un cadrage, etc. Toute image porte des mots invisibles qu'elle ne montre pas. Elle garde un secret, elle exclut une part d'elle-même. [Derrida, 2001: 83]

Ahora que hemos planteado dos fórmulas operativas de la pérdida en la creación, vemos cómo el léxico de la donación nos va desplazando hacia la lógica del acontecimiento.

3. 3. Pérdida como retirada

A este respecto podemos explorar el sentido de pérdida más intuitivo en el caso de este fenómeno de rebasamiento: la pérdida por lo efímero del hecho escénico. Este sentido nos invita a reparar en la temporalidad que trae consigo este fenómeno y, consecuentemente, cuestionarnos la solidez y naturaleza de su darse a presencia. Afirma Jorge Dubatti ante la imposibilidad de conservar el teatro por su naturaleza efímera que «recordar el teatro pasado desde el presente significa conciencia de pérdida, de muerte, percepción de la disolución, lo irreparable y lo irreplicable» (Dubatti, 2007: 185). Efectivamente, todo lo que puede conservarse son «residuos de la experiencia: huellas, girones, harapos, desechos...» (*idem*). Esta observación está hecha desde el presente que lamenta una pérdida irremediable y, sobre todo, irreparable. Nos encontramos pues en este fragmento, una primera declinación de la pérdida derivada del carácter efímero del acontecimiento, pero lo hace desde una lógica temporal que, si bien resulta práctica, aún no le es propia. Dubatti continúa:

No hay teatro antes ni después del acontecimiento teatral [...]. Por eso los textos dramáticos *in vitro* no son teatro. Son formas de escritura residuales o potenciales respecto de la teatralidad. En el pasado teatral todo es naufragio, lo que queda es el océano. [*Id.*]

Podemos convenir con este autor que, tomado el espectáculo como el hecho escénico, y tomado el hecho escénico como el acontecimiento teatral, no hay *theatron* antes ni después de él, ya que este desenvolvimiento de la presencia se agota en la experiencia convivial. La clave está, pues, en qué consideramos que es el «acontecimiento teatral». Si limitamos su fenomenalidad a la ejecución performativa,

su pérdida entonces exige respecto al espectador un duelo que comienza al terminar la última función, al terminar el convivio. Esto es perfectamente compatible con una lógica de la creación como producción y sobre todo con una comprensión convencional de la temporalidad. Ahora bien, ¿es ese régimen temporal el que encontramos en el acontecimiento? ¿No se trata acaso de un fenómeno que trastoca la lógica con la que nos manejamos de ordinario, en actitud natural, incluyendo el flujo de la temporalidad? De hecho, ¿es propio conocer los límites de un acontecimiento, su principio y su final?

§ 4. Los límites del acontecimiento

Quizá sea el momento de arriesgar: intervenir fenomenológicamente lo que entendemos por acontecimiento implica alterar a través de una reducción el proceso íntegro de creación, ejecución y recepción. Para ello, entonces, deberemos preguntarnos: ¿y si el acontecimiento teatral no se identificase única y estrictamente con esa cita que convoca la puesta en escena comparable al «hecho escénico»? (Fischer-Lichte, 2014). ¿Supondría un paso atrás para la autonomía de la escena incluir en el darse del acontecimiento, por ejemplo, la fase de toma de decisiones hermenéuticas sobre los materiales textuales? ¿Y la fase de retirada, ese crepúsculo post-teatral?

Si «la puesta en escena es el objeto resultante que deviene de un conjunto de acciones llevada a cabo para realizar un espectáculo», (Szuchmacher, 2016: 17) ¿qué grado de fenomenalidad corresponde a ese conjunto de acciones? Szuchmacher nos ofrece líneas más adelante una clave importante:

Un objeto lábil, en constante cambio, pero objeto al fin, producido por muchas personas. [...] Todos, desde su lugar en la producción, son partícipes responsables en la puesta en escena de un espectáculo. [...] A veces cuesta aceptar que la puesta en escena sea un objeto que no tiene un único propietario. [*Ib.*: 18]

El autor, intentando distinguir entre la dirección y la puesta en escena dentro del hecho teatral, está cuestionando indirectamente el paradigma de la obra como producción para aproximarse al acontecimiento. Y lo hace señalando el hecho de que no haya un propietario. En primer lugar, porque no se trata de un único autor. En

segundo lugar, porque la naturaleza del «objeto» no es tal: nadie puede apropiarse del acontecimiento pues no responde a la causa eficiente y la intencionalidad queda fuera de juego (de ahí el problema en torno a la noción de obra). Por último, porque todos son «responsables». Si bien aquí Szuchmacher señala la responsabilidad con un carácter de intencionalidad solidaria, donde todos los agentes cooperan en la «producción», la responsabilidad en el acontecimiento no remite a la autoría, sino al testigo involucrado que se deja apelar y que, con su acción, responde a la llamada de ese fenómeno que encuentra su cauce en la respuesta.

Vemos entonces cómo desde el propio modelo performativo, a pesar de que se expresa desde el modelo de creación como producción, nos proporciona con los límites de sus propios términos la posibilidad de ampliarlos. Y esto es lo que resulta fecundo tomando como núcleo el acontecimiento desde la fenomenología de la donación.

Al proponer un ensanchamiento del acontecimiento hacia los umbrales previo y posterior que escoltan a la ejecución performativa (realización escénica), nos referimos a poner a nuestro favor algo que ya trae consigo, y es lo borroso y difuso de esos límites. Así, este fenómeno tan peculiar estaría, desde ese comienzo casi ilocalizable del proceso de creación, insistiendo en hacer señas hacia otro lugar. Allí es donde esa pérdida que parece aguardar al final de un proceso entra a la circulación del mismo; congénita al don, podría estar en cualquier parte, alojando la teatralidad en lo ausente, en lo metonímico, anticipándola a la fenomenalidad casi al modo de una eminencia gris.

Efectivamente, la pérdida del acontecimiento es manifiesta en la retirada temporal y presencial de la realización escénica, pero su parentesco con el don impide ser fijada en la sola consecuencia que trae consigo un sistema de causas.

Recordemos que si el origen del «*se da*», como defiende Marion, no está en una inocente equivocidad sino en el enigma del don, debemos atender a la relevancia de que todo cuanto es dado queda, por principio, perdido, abandonado en el ingreso a la fenomenalidad, en el horizonte de su donación. Un modelo de donación que proviene del don se hace cargo de que todo cuanto se da lo hace desde el principio a pura pérdida, con toda la semántica que cautelosamente debemos explorar a este respecto. Si nos ocupa el «fenómeno escénico teatral», la pérdida sigue siendo condición de posibilidad de su misma donación así que no podemos ignorar que esto debe hallarse

tanto en el modo de darse del acontecimiento, como en el de la escena, como en el de la teatralidad.

§ 5. La teatralidad

Ahora bien, es preciso aclarar por qué esta observación resulta relevante para la teatralidad. Al contrario de lo que pueda parecer, algunos autores han sospechado con ejemplar sutileza que quizá esta no se localiza simplemente en aquello que es ya ejecutado ante los ojos y se fenomenaliza *como* teatral. Debemos por tanto conceder una revisión de los conceptos clave de este asunto si queremos alcanzar una variación de la idea de acontecimiento más ambiciosa. Las propias palabras de Dubatti dan continuidad a nuestra reflexión.

5. 1. Los umbrales contra el privilegio del presente

Para este autor, la fase de creación que precede a la puesta en escena no cuenta con la reunión del equipo artístico y el público en el mismo tiempo y en el espacio, por tanto es preciso considerarlo convivio «preteatral». Todavía no es teatro, pero sí convivio. ¿Cómo es posible? Aunque no se encuentren los agentes presentes simultáneamente, sí están citados, convocados a un encuentro, es decir, convocados al acontecimiento antes de que suceda. Acusa entonces el carácter difuso del límite de este primer momento, pero sobre todo, su carácter relacional: mientras que algunos espectadores afirmarán que «se han estado preparando toda su vida para ese momento» para otros, en cambio, el convivio preteatral «comienza mientras se hace cola para comprar la entrada» (Dubatti, 2007: 66). En el caso del equipo artístico, se localiza «ya sea en el proceso creador antes del estreno y funciones de preestreno o en las horas de preparativos previas a cada función» (*id.*).

Vemos por tanto cómo, si bien la experiencia teatral por ahora queda ubicada al recorte espacio-temporal del convivio, sus umbrales son permeables al temblor del acontecimiento.

Siguiendo el requisito de la presencia, una vez el acontecimiento tiene lugar (convivio y convivio postteatral), creadores y espectadores quedan reunidos bajo el

perfil del testigo. Ahora bien, en el ámbito del convivio preteatral, creadores y espectadores están ausentes los unos para los otros y, sin embargo, convocados, *comprometidos*. Los unos para los otros, y entre sí respecto a la realización escénica están presentes en forma de ausencia. Así, cabe preguntarse si acaso la figura del testigo está ya prefigurada mucho antes del tener-lugar del fenómeno. ¿Testigos de una falta, de un acontecimiento ausente que *habrá tenido lugar*?

El poder de convocatoria del acontecimiento está imantando en forma de potencia y *deseo*² las relaciones escénicas del proceso íntegro. La teatralidad acosa desde los umbrales, desde los materiales, las conjeturas y los rudimentos, de manera que no podemos mantener la escena ajena al texto del que emancipa a través de la recreación, del *devenir escénico*. No se trata de un «desarrollo lineal que iría de lo textual a lo escénico, sino de una “puesta-en-juego”, de una “puesta-en-escena” concurrente y polifónica del texto [...] y de los demás elementos de la representación» (Sarrazac, 2013: 72).

Este «devenir escénico» nos permite extraer una noción de teatralidad que concilia la ausencia con la presencia, que se hace cargo de la incertidumbre que opera en el fenómeno que transita por los modos de fenomenalidad siempre que en el darse haya un adonado dispuesto a acoger la llamada:

El sufijo ‘-idad’, al contener igualmente la idea de potencialidad, define entonces al objeto por su finalidad externa, y su devenir: es teatral *aquello que quiere y puede ser teatro*. [...] Que ésta sea nostalgia de un modelo, sueño de una esencia, repliegue sobre una especificidad, querer o poder —deseo—, la teatralidad es falta de teatro. La modernidad concibe la teatralidad como ausencia, deseo y búsqueda de teatro, en lugar de hacer del teatro un arte definido y terminado. [*Ib.*: 220]

5. 2. El testigo

Como podemos observar, el gesto intencional del modelo autor-obra viene perdiendo fuerza a favor de la iniciativa del fenómeno conforme las categorías que empleamos para comprender el proceso de puesta en escena se van reconduciendo según las exigencias de la donación. Un fenómeno que se da desde sí y para sí permite

² Sobre el papel del deseo en la hermenéutica de las relaciones escénicas en el marco de la fenomenología del acontecimiento véase Requejo (2024).

alojar la tensión entre lo que se da y lo que se muestra; permite alojar el deseo de teatralidad latente en los materiales, en las operaciones hermenéuticas, en la relación forma-contenido... Así las cosas, el sujeto, bien se trate de cualquier miembro del equipo artístico o del espectador debe apropiarse de su papel respecto a la iniciativa de este fenómeno.

Este sujeto se sabe vulnerable, consciente de los retos que trae consigo «tomar la iniciativa para perderla». Así, se prepara para declinarse en el dativo relacional que le exige el acontecimiento como fenómeno insigne y enigmático, se inviste de una *actitud estética al aparecer* (v. Seel, 2011) del fenómeno. Un sujeto secundario que encuentra en la hermenéutica un asidero desde el que asistir la emergencia del fenómeno asume que, dado el carácter indomable de este, deberá tratarse de una hermenéutica infinita y, por tanto, en tanto que adonado, acusa recibo de una llamada que sólo se fenomenaliza en la respuesta. De ahí la *responsabilidad* hermenéutica de esta figura en todas sus variaciones.

Produire une œuvre, c'est accepter l'héritage d'un événement qui aura eu lieu, et qui ne pourrait pas se dire comme tel, en-dehors de l'œuvre. Que l'œuvre existe témoigne du caractère performatif de ce geste : acte de foi, serment, faute, promesse ou conjuration. A partir de ce qui se sera fait là, une chaîne inarrêtable se déclenche : dette, culpabilité, confession, excuses, pardon, sanction. L'œuvre est, dans cette chaîne, un élément de rupture, d'interruption. Elle peut prendre la figure d'un arrêt ou donner l'espoir d'un dernier mot. Mais l'écriture elle-même est la mise en œuvre d'une jouissance, du plaisir de l'aveu. [Delain, 2017b]

5. 2. La imprevisibilidad

Decimos que el fenómeno se da desde sí y para sí y que debe, como el don, entre otros requisitos, cumplir el de ser inmotivado e impredecible. Ahora bien, ¿no resulta contradictorio considerar acontecimiento a una función que tiene fecha y hora de representación? La fenomenología contemporánea no es ajena a esta cuestión y ha procurado ofrecer diversas soluciones. Sin embargo, ya que nos ocupa la eficacia de la pérdida, será Derrida de la mano de Delain quien, tratando la noción de obra desde su formulación tradicional nos asista para resolver en un solo golpe de efecto la cuestión de la autoría y de la imprevisibilidad:

L'œuvre n'est donnée ni par son auteur, ni par son propriétaire. Elle est donnée, impersonnellement, en telle circonstance ou en tel lieu - comme on donne un concert ou un spectacle. Qu'il y ait un metteur en scène, des interprètes, un programme annoncé à l'avance, une organisation, une rentabilité financière, ne change rien au don de l'œuvre: en tant que telle, elle n'entre dans aucun échange, aucune compensation, aucune rétribution ni contribution à quoi que ce soit. Tout se passe comme s'il n'y avait ni motif, ni explication, ni cause, en tous cas dans l'ordre apparemment immobile qui est celui de l'œuvre elle-même, telle qu'elle se présente. Pourtant quelque chose arrive, une perturbation, un désordre inexplicable, inanticipable. [Delain 2017a: 105]

Aquí ya la obra cumple las exigencias del acontecimiento. Si el acontecimiento se reduce a la puesta en escena, no sería imprevisible, pues está efectivamente programada. Pero que esté programada no la convierte en un objeto epistémicamente dócil y disponible. La imprevisibilidad refiere a lo que *arriba* y que es inmotivado porque *su* donación no consiente retribución ni explicación causal: la incertidumbre y la indisponibilidad están presentes incluso antes de que el espectador adquiera la entrada, nada está garantizado pues es impredecible el *cómo* ejercerá su capacidad de producir desorden³. El sigilo del don y del acontecimiento a veces se expresa así, anunciándose en el marco de un evento programado, escondido a plena vista (de ahí la referencia tan cara a Derrida hacia *La carta robada* de Poe, esconderse a plena vista. No esperemos fuegos artificiales; la emboscada del acontecimiento se sirve de la guardia baja que se expresa en un temblor incipiente:

Un estremecimiento no es siempre algo excesivamente grave, a veces es discreto, apenas sensible, un poco epifenomenal. Más que seguir al acontecimiento, nos prepara para él. Se dice que el agua se estremece antes de hervir: es lo que llamamos la seducción. [Derrida y Ferraris, 2010: 172]

Volviendo a la posición del sujeto respecto al acontecimiento, convenimos pues en que se trata de un testigo no sólo de lo que se da, sino también de lo que se pierde, de lo que se ausenta o de lo que no alcanza la fenomenalidad. La obra como acontecimiento se asoma en su propia retirada desde el despunte del proceso de creación. Son entonces respecto a ella cómplices de algo que desconocen, que les convoca y les pone a prueba anticipadamente al estallido del acontecimiento; algo que

³ A este respecto, los desarrollos sobre el carácter imprevisto del acontecimiento en Derrida se fueron flexibilizando conforme avanza la reflexión en el corpus de su obra. Véase Derrida; Sussana y Nous (2006).

Derrida expresará en términos de secreto y alianza. El espectador es co-creador de la obra mucho antes de que esta se declare, se confiese como fenómeno saturado. Nos hallamos, pues, inscritos en el duelo diferido de aquello que se da y se retira en un mismo gesto; aquello que se da en el régimen del derroche y al mismo tiempo, a fondo perdido.

§ 6. La migración de la pérdida hacia la forma

En el texto «La violencia en el teatro de los muertos: pérdida, duelo y memoria en el teatro de los muertos» (Dubatti, 2014) se analiza la relación del teatro con la asimilación y representación del acontecimiento de la muerte en teatro. Lo interesante es cómo en aquello que corresponde al análisis del contenido, del cómo se trabaja la muerte y el duelo en el trabajo de escena, sirve de vehículo para descubrir el trabajo de duelo que es el propio acontecimiento teatral. La semiótica recoge la planteada por Freud, según la cual el objetivo es compensar la pérdida con una sustitución pues «logra olvidar la pérdida del acontecimiento a través de la ilusión de conservación de un objeto hecho de signos (los textos de la palabra, o de la palabra-imagen-sonido fijados en soportes in vitro que pueden ser conservados, o del análisis construido)» (*ib.*: 6).

Ya hemos señalado que el don es un generador de asimetría definitiva, de deuda ninguna o de deuda insalvable, de manera que al emparentarse con el darse del acontecimiento escénico no hay cabida para compensación ninguna:

El teatrólogo vive haciendo duelo: el sentimiento y la conciencia de pérdida irremisible forman parte de las condiciones epistemológicas del conocimiento del teatro, tanto para el artista y el espectador como para el científico. Estudiamos un objeto irremediabilmente perdido: el teatro como acontecimiento. Ya no podremos volver a él sino a través de mediaciones incompletas que no son el acontecimiento y que por su cristalización traicionan su entidad efímera. El teatro, como ha señalado Ricardo Bartís, verticaliza la experiencia de la muerte. [*Id.*: 6]

Ahora, poniendo el acento en el carácter relacional del acontecimiento (en este caso, empleando la muerte como acontecimiento magno), el duelo va más allá del deseo de compensación y, por tanto, más allá de la pérdida del objeto:

En términos ontológicos, tanto el teatro como el acto de duelo del teatrólogo son dos acontecimientos que no se libran de la muerte ni del dolor de la pérdida. [...] El duelo es entonces como un acto—ya no un trabajo—que reconoce una pérdida sin compensación alguna, pues el duelo no es perder ‘un objeto’, sino ‘perder a alguien perdiendo un trozo de sí’. [Id.]

Es mediante el duelo que descubrimos rasgos tan sutiles como el valor relacional de la falta que se expresa como pérdida, como la teatralidad que se refugia en lo ausente, en el don generoso que establece una deuda imposible de resarcir.

§ 7. Deuda y duelo: conclusiones

7. 1. La concepción escénica de la teatralidad

Comenzamos este texto mencionando el giro performativo y su éxito en la generación de creadores comprometidos con las demandas del teatro posdramático. Y es que, gracias a las muchas crisis de las que se hace cargo, hemos tenido la oportunidad de expandir los límites de las convenciones dramáticas. Sólo en esta disidencia podríamos explorar ese gesto de *insistencia* a través del duelo cualitativamente tan indócil que comparten, entre otros, el don, el tiempo, el perdón y la teatralidad. Hablábamos del don que por iniciativa propia se abandona y ya falta para siempre; el don que protesta, que se niega a retornar en contradon a ese mismo circuito que provoca y trasgrede; el acontecimiento que cuando se da, se pierde y que genera la misma deuda que imposibilita saldar... esta es la complejidad de una pérdida que migra del contenido a la forma, que se apropia de su fuerza constituyente para permear la estructura misma de lo teatral. ¿En cuál de los muchos frentes de batalla del teatro posdramático se expresa el reto del acontecimiento? Quizá podríamos responder que en cualquiera en el que se diseñen estrategias para mantener la tensión entre ausencia y presencia, encrucijadas entre la urgencia de mostrar y el deseo de ocultar. Podemos pensar en cualquier operación que un equipo apresura para prestar asistencia a la donación del fenómeno, desde la elección de los signos, la configuración de un lenguaje, de una poética o, para acercarnos a la polémica fundadora, en el modo de gestionar la relación texto-escena.

A este respecto, la emancipación de la escena que ya viene sugerida en los textos que hemos presentado resulta crucial. Pero la respuesta textual a esta independencia enriquece todavía más las posibilidades de esta relación. Fischer-Lichte, en calidad de representante del giro performativo, defiende esta autonomía escénica:

Las puestas en escena no pueden comprenderse adecuadamente como obras sino como acontecimientos, pues al crearse el hecho escénico mediante la interacción de ejecutantes y espectadores, en un proceso autopoietico, no se puede hablar de una obra. Cuando concluye el proceso autopoietico que genera la puesta en escena, no da como resultado un evento escénico; más bien se acaba el hecho escénico. Ya pasó, se ha perdido irremediabilmente. Existe sólo como, y en, el proceso de la realización; existe sólo como acontecimiento. Como acontecimiento, la puesta en escena —a diferencia de la producción escénica— es única e irrepetible. [Fischer-Lichte, 2014: 27]

La precisión conceptual es esencial. La puesta en escena sí cumple los requisitos de un acontecimiento, algo que la distingue de la producción escénica. Sarrazac y los autores reunidos en torno a él mostrarán recelo respecto a los riesgos que esto conlleva:

Esta concepción 'escénica' de la teatralidad busca la completa autonomía de la escena en relación con la literatura, exaltando lo teatral, la exteriorización y las apariencias [...]. [...] Bajo esta perspectiva, el texto ya no es más que un productor de signos [...] La puesta en escena es 'el teatro' y en ella reposa la teatralidad. [...] Pero sigue estando que ese deseo-carencia de teatro que un autor expresa, o que un director proyecta en un texto encuentra su origen en el lenguaje, en la palabra que el actor hace oír. [...] La palabra detenta ya una teatralidad. [...] Esto supone, ahora considerar que [...] la escritura *presupone* una forma de teatralidad escénica.[...] Habría entonces una teatralidad del texto, a la vez independiente y constitutiva de la representación [...]. [Jolly y Plana, en Sarrazac, 2013: 121]

Vemos cómo en la relación texto-escena se cifra una tensión muy valiosa para teatralidad. Poner el acento en la ausencia que maneja el texto permite dejar de verlo como la autoridad despótica que ordena la escena, para, precisamente, entender cómo coopera en las artimañas de lo teatral. Así, se decanta por destacar la sutileza con la que ésta presiona los materiales textuales. Veamos cómo advierte la mecánica de esta relación:

¿O se trata más bien de un sentimiento más general y misterioso, directamente relacionado con la llegada de la teatralidad: la sensación de pérdida del teatro en el propio teatro? [...] para Bernard

Dort, la representación teatral resulta ser el lugar de la carencia por excelencia, la experiencia por defecto de un espacio y un tiempo para siempre fuera de alcance. [...] Dort no deja de advertirnos en voz baja que el teatro nunca deja de abandonarnos, de desertarnos (y de desertarse a sí mismo). [Sarrazac, 1997: 72]

Abandonados, desertados, ¿endeudados? Si el don se da y se pierde en un gesto de libertad, decíamos, no cabe hablar de deuda. Pero, si se da *desde* el circuito del intercambio, con el que mantiene una relación de «familiar extrañeza» este no queda abolido, por tanto, sigue quedando una demanda de compensación no resuelta, un rastro o posibilidad de deuda insalvable. Así se expresa la huella del acontecimiento respaldada por una teatralidad que ha gestionado la presencia-ausencia entre texto y escena manteniendo la tensión precisa. En los sentidos de la pérdida que hemos recogido, el gesto de donación de la obra siempre conlleva una omisión, que, en este caso, Derrida expresa como un endeudamiento:

Toute œuvre fait le deuil d'une partie oubliée ou omise de ce qu'elle est, pour montrer autre chose. Elle est porteuse d'une culpabilité et d'une dette. Pour réaliser un film, pour écrire un texte, pour produire une œuvre, l'œuvre doit renoncer à une part d'elle-même, s'endeuiller. [Derrida, 2001: 83]

104

La obra es portadora de una falta, de una deuda en estrecha relación en el duelo. Marcel Hénaff, recogiendo la senda de Marion, es claro al respecto: en el caso del teatro, la pureza del don insiste al bloquear la posibilidad de devolución y al mantenerse el presunto donador ignorante respecto a lo que efectivamente *se da*, ya que:

Most of the time, the givers (of a show, a work of art, or an emotion) have no idea of what the recipients will receive. No exchange takes place; no symmetry can be conceived of, not even in the case of indebtedment, since even if what is owed is repaid in the end, it is never entirely so. [...] «All debt, like all credit, amounts finally to time given and lost —but never repaid [...]. [Hénaff, 2019: 110]

¿Qué podemos entonces concluir en lo que respecta a nuestra relación con este duelo? Derrida nos recuerda que superar el duelo significa incorporar la asimetría, asimilarla. Incluso cuando ya no hablamos de la muerte sino de otros muchos procesos en los que una alteridad está infinitamente perdida para mí, es preciso pensar un duelo

distinto, que no cierre y que sepa habérselas con lo inconcluso y lo imposible. Si esto resulta relevante es porque desde este duelo que no cierra se nos pone de manifiesto algo a lo que renunciamos hace mucho tiempo, tanto en arte como en filosofía. El don, el duelo, nos devuelven misteriosamente la oportunidad de reencontrarnos con la gran pérdida del siglo XX, la belleza:

Derrida suggests that a stunningly beautiful object or person, in its purest and most radiant presence to us, shining within the aura of being itself, is actually lost to us and is at some terrible remove, always already in an awful inexistence. We find something beautiful precisely as we mourn its loss. [Farrell, 2000: 7]

Si, en lugar de simplemente tomar el fenómeno escénico teatral por lo que *se da*, profundizamos en la dimensión de pérdida aparejada a todo gesto de donación en sus muchas expresiones nuestra condición subjetiva metamorfosea hacia un último lugar. Iniciamos el recorrido como huéspedes de un acontecimiento, como comensales. Pronto aceptamos el reto de pasar a ser adonados, testigos. Ahora comprendemos que para con la falta no alcanzan ni el huésped ni el testigo: se precisan cómplices.

Es en esa complicidad que genera la intimidad suficiente como para que acontezca la belleza de saberse en deuda y en duelo, pues «la mayor presencia del objeto bello radica en su defecto, en su retirada, en su caída en una ausencia irremediable; y de eso se sabe poco, se sabe demasiado poco para comprender lo que significa»⁴ :

«Qu'est-ce que le beau?» [...] Derrida [...] ajoute autre chose: pour qu'un objet nous paraisse beau dans sa pure présence, il faut qu'il soit déjà perdu, inexistant. Nous trouvons beau ce dont nous déplorons la perte. La plénitude du beau est liée à un vide, à la perte d'un sol au cœur de l'être. Ce qui est beau est toujours en ruine, en route vers la ruine - ruiné ou ruineux. Au moment où nous le regardons, il se retire. La plus grande présence de l'objet beau tient à son défaut, à son retrait, à sa chute dans une absence irrémédiable; et de cela, on sait peu de choses, on en sait trop peu pour comprendre ce que ça veut dire. (Farrell, 2000 : 7).

⁴ El texto entrecomillado en español es una traducción realizada por la autora de este artículo de la cita de Farrell que le sigue.

Bibliografía

- Cárdenas Mejía, Luz Gloria (ed.) (2010), *Anuario colombiano de fenomenología*, vol. 3, n.º 1: «Fenomenología y mundo de la vida: diálogos, tradiciones y experiencias», <<https://anuariocolombianodefenomenologia.com/index.php/AnuarioColombianodeFenomenologia/issue/view/7>>, [30/01/2026].
- Delain, Pierre (2017a), *Le concept d'œuvre de Jacques Derrida, un vaccin contre la loi du pire*. Paris, Université de Recherche Paris Sciences et Lettres. Tesis doctoral.
- Delain, Pierre (2017b), *Les mots de Jacques Derrida*. Paris, Guilgal, <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0601111423.html>>, [20/12/2025].
- Derrida, Jacques (2001), «Le cinéma et ses fantômes», en *Cahiers du cinéma*, avril, <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0610230906.html>>, [20/12/2025].
- Derrida, Jacques (2000), *Couleurs et mots. Entretiens avec Valerio Adami*. Paris, Cherche-Midi.
- Derrida, Jacques (1995), *Dar el tiempo, I: la moneda falsa*. Barcelona, Paidós.
- Derrida, Jacques y Ferraris, Maurizio (2010), *El gusto del secreto*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Derrida, Jacques; Sussana, Gad y Nouss, Alexis (2006), *Decir el acontecimiento ¿es posible?* Madrid, Arena Libros.
- Dubatti, Jorge (2014), «La violencia en el teatro de los muertos: pérdida, duelo y memoria en el teatro», en *Herramienta, Revista de Debate*, n.º 55, <<https://herramienta.com.ar/la-violencia-en-el-teatro-de-los-muertos-perdida-duelo-y-memoria-en-el-teatro>>, [03/11/2025].
- Dubatti, Jorge (2007), *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- Fischer-Lichte, Erika (2014-2015), «La teatrología como ciencia del hecho escénico», en *Investigación Teatral, Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, vol.4, n.º 7-8, pp. 8-32, <<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1780>>, [20/11/2025].
- Hénaff, Marcel (2019), *The philosophers' gift: reexamining reciprocity*. New York, Fordham University Press.
- Krell, David Farrel (2000), *The purest of bastards: works of mourning, art, and affirmation in the thought of Jacques Derrida*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1606021845.html>>, [200/01/2026].
- Marion, Jean-Luc (2011), *Entre reducción y donación*. Buenos Aires, Jorge Baudino/UNSAM.
- Marion, Jean-Luc (2008), *Siendo dado*. Madrid, Síntesis.
- Requejo Curto, Blanca (2024) «“Somos de los prendidos”. Una revisión de la hermenéutica acontecimental para el fenómeno escénico teatral», en *Interpretatio. Revista de Hermenéutica*, vol. 9, n.º 2, pp. 63-85, <doi.org/10.19130/iifl.irh.2024.2/010S2701WO574>, [20/09/2025]
- Sarrazac, Jean-Pierre (2013), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, Paso de Gato.
- Sarrazac, Jean-Pierre (1997), «L'invention de la «théâtralité»: en relisant B. Dort et R. Barthes», en *Esprit*, n.º 228, pp. 60-73.
- Seel, Martin (2011), *Estética del aparecer*. Buenos Aires, Katz.
- Szuchmacher, Rubén (2016), *Lo incapturable*. Buenos Aires, Reservoir Books.