

Sergio Villalobos-Ruminott¹
University of Michigan
svillal@umich.edu

Mimesis y revolución

Mimesis and Revolution

DOI 10.35588/rp.v0i18.5932

Resumen

A partir de la representación teatral de la revolución moderna, tratamos de cuestionar la economímesis que suple las diversas representaciones de los procesos de revolución y revuelta. Más que sostener una diferencia sustantiva entre ambos, mostramos cómo se ejerce siempre sobre ellos una operación hermenéutica que justifica sus diferencias de naturaleza y valor. Esta diferenciación se basa en una cierta onto-mimetología, es decir, en una cierta comprensión de la historicidad anclada en las determinantes del teatro soberano moderno, que se articula en las figuras del Estado nacional, la comunidad, la cuestión de la pertenencia y el destino común de los pueblos. Dicho teatro soberano funciona según un modelo especular-espectacular que delata la co-pertenencia de la soberanía estatal y popular, que a su vez define el marco (o escenario) de la modernidad estética y política occidental.

Palabras clave: Onto-mimetología, economímesis, teatralidad, revuelta, revolución.

Abstract

From the theatrical representation of the modern revolution, we try to question the economimesis that supplies the various representations of revolutionary and insurrectional processes. More than sustaining a substantive difference between the two, we show how a hermeneutic operation is always exerted to justify their difference in nature and value. This differentiation is based on a certain onto-mimetology, that is, on certain understanding of historicity anchored to the determinants of the modern sovereign theater, which is articulated by the figures of the national State, the community, the question of belonging, and the common destiny of the people. Said sovereign theater works according to a specular-spectacular model that betrays the co-belonging of state and popular sovereignty, which in turn defines the framework (or scenario) of western aesthetic and political modernity.

Keywords: Onto-mimetology, economimesis, theatricality, revolt, revolution.

* Profesor de literatura y cultura latinoamericana, Universidad de Michigan, Ann Arbor.

¡En el hipódromo de Clayton se contrata hoy, desde las seis de la mañana hasta medianoche, personal para el Teatro de Oklahoma! ¡El Gran Teatro de Oklahoma os llama! ¡Solo hoy os llama, solo una vez! ¡Quien pierda la oportunidad ahora, la habrá perdido para siempre! ¡Quien piense en su futuro es de los nuestros! ¡Todo el mundo es bienvenido! ¡Quien quiera ser artista, que se presente! ¡Somos el Teatro que puede emplear a todos, a cada uno en su puesto! ¡Felicitamos ya a quien se decida por nosotros! ¡Pero daos prisa, para que podáis entrar antes de medianoche! ¡A las doce se cerrará todo, para no abrirse más! ¡Maldito sea quien no nos crea! ¡Hacia Clayton!".

Franz Kafka, *El gran teatro de Oklahoma*.

I

La relación entre estética y política adquiere, en el contexto de la Revolución francesa, una primera articulación determinante para nuestra historia y para nuestra moderna concepción de la historia. En torno a los eventos relativos a dicha revolución y antes incluso de las famosas reflexiones kantianas sobre el entusiasmo y el progreso moral de la humanidad, ya Edmund Burke había elaborado una serie de consideraciones que, arrancando de su temprana intervención: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), se hacían más evidentes con su evaluación “estética” del terror revolucionario. Recordemos que en la *Indagación* (como ha sido traducido su libro al español), Burke oponía a la estética neoclásicista y sus énfasis en la dimensión mimética, la restitución de una estética profundamente concernida con la belleza basada en la elaboración poética, cada vez más distanciada de la expresividad somática o primitiva de un arte volcado a la expresión y a la representación. En la *Indagación*, en efecto, Burke intentaba distinguir belleza y sublimidad, elaboración poética y mimética, no solo con la intención de sentar las bases para una teoría que nos permitiera comprender y relacionarnos con una nueva experiencia de la historia, sino también, para oponerse al predominio de un cierto empirismo estético que confundía, gracias a su incuestionada antropología de los sentidos, las dimensiones de la belleza y la sublimidad (del goce y del más elaborado placer intelectual). Gracias a esto, su crítica a los excesos de la Revolución francesa no es simplemente reaccionaria en un sentido convencional, ni mucho menos moralista en un sentido

cristiano; por el contrario, Burke objeta a la Revolución el hecho de ser estéticamente excesiva, esto es, de inaugurar una relación con el horror que, bajo la acentuada performance de los jacobinos, terminaba por intensificar los procesos históricos degradándolos a ser actuaciones demasiado miméticas, sin canon ni principios, más que aquellos inspirados en la exposición *desnuda* (impúdica) de los actores y sus apetitos (Melvin, 1975).

Consecuentemente, en 1790 aparecen sus *Reflexiones sobre la Revolución Francesa* que, más que un recuento histórico, es una larga reacción que comenzó como una carta dirigida al sacerdote Richard Price, quien un año antes había dictado un sermón adulatorio de la Revolución recientemente acaecida en Francia. Lo que había comenzado como una carta de desacuerdo, se transformó en una larga reflexión en la que convergían sus reclamos contra el terror jacobino y sus conjeturas sobre la decadencia estético-moral de aquel tiempo, vista desde la postulada sobriedad del público británico. Si la problemática de la mimesis como actuación exagerada ya había aparecido en su debate contra el neoclasicismo, ahora la cuestión de la imitación y de la teatralidad servían para pensar el proceso revolucionario y sus excesos, pero también para mostrar que la misma Revolución francesa (opuesta en ese sentido a la Revolución inglesa) era el resultado natural de una exacerbación de las facultades miméticas o imitativas por parte de sus actores principales. Permítasenos una extensa cita:

“Por lo visto, para la educación de los sentimientos morales el teatro es una escuela preferible a las iglesias, ya que en estas se ultrajan de esta forma los sentimientos de la humanidad [refiriéndose al sermón de Price]. Los poetas que tienen que escribir para auditorios todavía no licenciados en la escuela de los derechos del hombre, y que deben ceñirse a la constitución moral del corazón, no se atreverían a representar este triunfo [el de la Revolución] como tema de regocijo. Allí donde los hombres siguen sus impulsos naturales, no podrían permitirse las máximas ociosas de una política maquiavélica, tanto si se tratara de la obtención de una tiranía monárquica como de una tiranía democrática. En el

escenario moderno, la rehusarían de la misma manera que la desecharon en el escenario antiguo, en el que no se aguantaba ni la hipotética proposición de tales perversidades en boca del actor que hiciera de tirano, por muy perfectamente que representara su papel. En el teatro de Atenas, ningún público hubiera soportado lo que se contempló en la verdadera tragedia de este día triunfal [el día de la Revolución] ... En el teatro [de la Revolución], la primera ojeada intuitiva demostraría sin ayuda de ningún elaborado razonamiento que este sistema de cálculo político venía a justificar toda clase de injusticias. Se vería que, sobre estos principios, incluso donde no se realizaban los peores actos era debido más bien a la fortuna de las conspiraciones que a su parsimonia en perpetrar la traición y derramar sangre. Pronto se observaría que los medios inicuos, una vez tolerados, pronto son los preferidos. Ellos ofrecen un camino más corto que la carretera real de las virtudes morales. Al justificar la perfidia y el asesinato para beneficio público, el bien público se convertirá pronto en un pretexto, y la perfidia y el asesinato en una finalidad; hasta que la capacidad, la malicia, la venganza, y un temor todavía más espantoso que la venganza, consigan satisfacer sus insaciables apetitos. Tales serían las consecuencias de perder, en el esplendor de estos triunfos de los derechos del hombre, todo el sentido natural del bien y del mal. (Burke, 2020: 256-257)

Aun cuando el pensamiento estético-político de Burke ha sido central para el horizonte contrarrevolucionario europeo (e incluso latinoamericano), todavía pareciera pertinente preguntarnos por su uso de las figuras del teatro, de la mimesis y de la escenificación, siempre que en esas figuras se moviliza una profunda concepción estético-política que está basada, a su

vez, en una particular economía de la mimesis o *economímesis* que regula las relaciones entre lo moral y lo artístico, entre lo histórico y lo natural².

Más aún si la *Indagación* fue leída, como se sabe, por Denis Diderot y por Immanuel Kant. Por otro lado, la relación entre mimesis, teatralidad e historia, y la correspondiente recepción de las elaboraciones de Diderot y Kant están al centro del trabajo de Phillippe Lacoue-Labarthe, a quien volveremos más adelante. Sin embargo, quisiéramos por ahora conformarnos con señalar cómo lo que se inaugura en este conjunto de reflexiones sobre la Revolución francesa es una determinada recepción filosófica moderna de la cuestión de lo sublime, pero atravesada por una concepción teatral de la historia que no solo atiende a la racionalidad de los hechos desde el punto de vista un guion que encarna la ley natural y “la constitución moral del corazón”, sino que evalúa a distancia la misma performance de sus actores. En efecto, el teatro de la revolución no solo pone en movimiento una serie de figuras miméticas, pantomimas y sombras chinescas que impiden una aprehensión directa de la “naturaleza de los hechos”, sino que inaugura una determinada distancia entre el acaecer de esos hechos, más o menos circunscritos a un cierto escenario, y su lectura general por parte de un público que adquiere el rango decisivo de espectador³.

Esta teatralidad inherente a la filosofía de la historia y a la política no es por supuesto un fenómeno nuevo, pues compete al mismo nacimiento trágico de la política y de la filosofía

² Tomo la noción de *economímesis* de Jacques Derrida (1975, 1981). Aun cuando en su formulación acotada, el término interroga la economía de las facultades que regulan la crítica kantiana del juicio, y los intercambios entre naturaleza y genio, extendiendo el término para pensar (siguiendo la pista de su primera formulación), en las diversas articulaciones de la mimesis en términos de una teoría de la historia abastecida por una determinada relación entre estética y política. En su grado de mayor gravedad, la *economímesis* moderna está marcada por la subordinación de la mimesis a una onto-mimetología (Lacoue-Labarthe) que abastece lo que llamamos el “teatro de la soberanía”, tramado por las figuras de la comunidad, de la identidad, del destino y de la pertenencia.

³ En efecto, el espectador está ya siempre interpelado por la representación espectacular de los hechos históricos y el filósofo (pero también el historiador), como director dramático, se encarga de interpretar el teatro de los acontecimientos. En este mismo sentido se puede sostener que el “espectador emancipado” es aquel que suspende el vínculo que lo ata (e interpela desde la auto-escenificación del poder), ya siempre a la condición pasiva y, por tanto, patética, del infante, aquel que debe aprender y procesar a distancia el vértigo de la historia (Rancière, 2010). Didáctica y pedagogía se complementan entonces en la neutralización de la mimesis, haciéndola funcional a una determinada economía de poder. Por supuesto, la infancia solo aparece como pasividad y plasticidad informe desde estas pedagogías correctivas, estas orto-pedías que son también orto-paideías, contra las que Walter Benjamin, en sus textos sobre la facultad mimética (1933) y sobre el teatro infantil proletario (1928), tempranamente nos advierte (Benjamin 2007, 2009).

clásica⁴. Sin embargo, parece adquirir en el contexto de la Revolución francesa una cierta “actualidad” en la medida en que sirve tanto para marcar una distancia con el orden sin orden de los hechos, como para entreverarse con su “condición inédita”, aquella relativa a la “decisión” de los hombres y mujeres a ocupar las calles y las instituciones, desobedeciendo el vínculo sagrado con el soberano e ingresando al escenario—gracias a esa suspensión de la transferencia (Hobbes)—, como nuevos actores de un reparto que hasta entonces los había relegado a una posición secundaria, a la de miembros anónimos del coro de la historia⁵. Efectivamente, la representación de los hechos históricos según la figura de un teatro, incluso de un teatro de la revolución—cuestión acentuada en las observaciones de Burke—, reaparece, aunque de manera distinta, en las reflexiones kantianas sobre el proceso revolucionario y, en esa misma medida, confirman la configuración de la Revolución como un hecho tanto estético como histórico, frente al cual cabría tomar distancia para poder aprender su razón implícita, su enrevesada trama.

En su *Replanteamiento de la cuestión sobre si el género humano se halla en continuo progreso hacia lo mejor* (1798), pensado como segunda parte de *El conflicto de las facultades*, y agrupado habitualmente en sus textos sobre filosofía de la historia, Kant elabora una serie de consideraciones relativas a la forma en que es posible aprehender el sentido progresivo de la historia. Por supuesto no se trata acá de una inferencia directa o empírica, pues el punto de vista del filósofo no se conforma con establecer una correlación entre los hechos y las supuestas leyes del movimiento histórico. Se trata, por el contrario, de elaborar una determinada concepción filosófica del despliegue histórico que nos permita entrar en relación con sus manifestaciones empíricas desde una cierta distancia que es tanto espacial y temporal, como analítica. El juicio sobre la historia ya está mediado entonces por la instalación de esa distancia que funciona tanto en relación con los hechos, como en relación con los espectadores. Desde el punto de vista de los

⁴ Véase, por ejemplo, el trabajo fundamental de Samuel Weber (2004).

⁵ Pienso en la “rebelión del coro” de José Nun (1982), quien usó esta expresión para caracterizar la emergencia, a fines del siglo XX, de los movimientos sociales más allá de las identidades de clase que organizaban el guion convencional de la política hasta ese entonces.

hechos, se trata de atender a aquellos eventos cuya dignidad les permita constituirse en signos de un determinado progreso del género humano:

“Por lo tanto, se habrá de buscar un hecho que indique, de modo intemporal, la existencia de una causa tal y asimismo la acción de su causalidad en el género humano, permitiéndonos concluir el progreso hacia lo mejor como un corolario inexorable, conclusión que luego podría extrapolarse a la historia del pasado (de modo que siempre se hubiera dado el progreso), aunque ese acontecimiento no haya de ser considerado él mismo como causa del progreso, sino sólo como signo histórico (*signum rememorativum, demonstrativum, prognostikon*) y pudiera demostrarse así esa tendencia del género humano considerado en su totalidad, esto es, no en cuanto conjunto de individuos (pues eso daría lugar a una enumeración interminable), sino tal y como se encuentra esparcido sobre la tierra formando pueblos y Estados”⁶. (Kant, 2006: 84-85)

Complementariamente, desde el punto de vista del espectador, dicha distancia se muestra ahora bajo la lógica de un diferimiento que controla la identificación mimética, sin apagar totalmente la incitación del “espectáculo” desde la recuperación-reducción que sobre dicho espectáculo hace el filósofo y, en grado diverso, el historiador. En el fondo, el filósofo es quien controla esa distancia, constituyéndose en una especie de guardián del “foso” que separa a los espectadores del escenario:

⁶ Nótese que esta “exigencia”, la que funciona como condición de posibilidad de sentido para este “signo histórico”, es precisamente ya una cierta organización de la especie humana en “pueblos y Estados”, cuestión que, cruzando el modelo de una federación de Estados europeos como garantes de la paz perpetua y de su fundamento republicano, impone sobre la significación del signo una cierta organización (soberana) de la comunidad humana (europea). Sin dicha organización (garantizada por el teatro soberano), el signo no signa, no significa, y no confirma el progreso de la especie. Casi como si aquellos pueblos que no estuviesen organizados de acuerdo con los preceptos del teatro soberano fuesen no solo pueblos a-significantes, sino a-históricos. Es decir, acá se expresa, una vez más, la compleja relación entre mimesis e historicidad.

“*La revolución de un pueblo pletórico de espíritu*⁷, que estamos presenciando en nuestros días, puede triunfar o fracasar, puede acumular miserias y atrocidades en tal medida que cualquier hombre sensato nunca se decidiese a repetir un experimento tan costoso, aunque pudiera llevarlo a cabo por segunda vez con fundadas esperanzas de éxito y, sin embargo, esa revolución —a mi modo de ver— encuentra en el ánimo de todos los espectadores (que no están comprometidos en el *juego*⁸) una simpatía rayana en el entusiasmo, cuya manifestación lleva aparejado un riesgo, que no puede tener otra causa sino la de una disposición moral en el género humano.” (86-87, subrayados nuestros)

Como se aprecia, en las reflexiones kantianas no se trata solo de una complejización de la *Indagación* de Burke sobre lo bello y lo sublime, sino de una vinculación entre filosofía estética, filosofía política y filosofía de la historia, vinculación que constituye el plexo o escenario en el que se inscribe la historia y sus procesos heterogéneos, para percibirlos, de acuerdo con una distancia determinada, y encontrar en ellos un sentido otro que el inmediato. En otras palabras, la reflexión estética de los procesos políticos está también marcada por una distancia que funciona como mediación, disolviendo el fulgor de lo inmediato (la exageración mimética de los jacobinos que tanto irritaba a Burke), para abrir el campo de una consideración trascendental. Por supuesto, en esta configuración del escenario se inscriben las diversas modulaciones relativas a la relación entre estética y política, incluso aquellas volcadas a la supresión de la distancia y a la cancelación del espectáculo, bajo los imperativos del contagio performativo y de la clausura de la representación (Artaud). Aunque dicha arquitectura teatral haya sufrido una cierta alteración derivada de la configuración de un espectáculo tecno-tele-mediático (Lyotard) vinculado con la erosión de la distancia moderna. En efecto, el espectáculo ya no está restringido a la sala, se

⁷ Cabría preguntar todavía por ese “pueblo pletórico de espíritu” tanto desde el punto de vista de lo que Herder habría pensado bajo la figura del espíritu de los pueblos, cuanto en el sentido de la distintiva capacidad espiritual de algunos pueblos (por supuesto) europeos. En esto se juega, otra vez, la problemática de la historicidad y su limitación a una cierta representación auto-referencial de aquellos pueblos capaces de vida espiritual, en oposición a pueblos sin espíritu (ciencia, conciencia, razón, etc.), atrapados en la simple lógica (primitiva) de la imitación y de la copia.

⁸ Habría que tener en cuenta que “juego” tanto en alemán (*spiel, spielen*), como en inglés (*play, to play*) conservan su doble acepción relativa al teatro y a los diversos tipos de juegos infantiles o de competencia.

convierte en el común denominador de la época (Guy Debord), y el fin del teatro moderno de la revolución pareciera inaugurar una nueva articulación econo-mimética ya no abastecida por las figuras del entusiasmo, el progreso y la distancia, sino por la inmediatez, la auto-expresividad y lo que Alain Badiou tematiza como predominio de una cierta performance conformista, como volcamiento a lo corpóreo en un contexto de infinita abstracción del capital, abstracción que impide, por otra parte, su simbolización crítica (Badiou 2013a)⁹.

Como sea, lo que nos importa ahora de todo esto es que, atendiendo a las formas de escenificación de los procesos históricos y a la economímesis movilizada en esa escenificación, difícilmente se puede sostener que una estetización de la política demande, como contraparte, una politización de la estética, precisamente porque la misma fundación moderna del ámbito estético y político delata su constitutiva copertenencia. Las acusaciones dirigidas contra la politización o contra la estetización, no solo repiten las disputas en torno al privilegio de la forma sobre el contenido, o viceversa, sino que tampoco comprenden su proveniencia común.

II

No debemos olvidar que con la configuración moderna de la teatralidad de la historia, central para la representación de la revolución, se funda también la publicidad política moderna, la que está estructurada, en términos generales, por una distribución de actores, actantes y escenografía relativamente equivalente. Por otro lado, las tensiones entre mimetismo, teatralidad,

⁹ Para Badiou, lo que está en juego acá no es el teatro político, ni menos una cierta política del teatro, sino una concepción teatral de la política, pues es en el teatro (como expresión artística, acotada a uno de los cuatro procedimientos de verdad) donde mejor se aprecia la dialéctica entre evento y subjetivación. En efecto, el teatro sería la más grande máquina organizada en torno a la configuración de una puesta en escena de los procesos de subjetivación y, la debilidad de nuestro pensamiento sobre el teatro radicaría, tanto a izquierda como a derecha, en la obliteración de esa relación dialéctica entre montaje y espectador, a partir de convertir el teatro en puro depósito de ideas ya almacenadas en el mausoleo de la tradición, o en incorporar populistamente al espectador en un ejercicio tan patético como mimético, en el que se privilegia el aspecto imitativo y el contagio catártico acotado, frente al proceso reflexivo de una subjetivación derivada del evento teatral. Ver también Badiou (2013b, 2016). Dejo para otra ocasión la posibilidad de contrastar las brillantes sugerencias de Badiou y aquellas de Lacoue-Labarthe, siempre que la misma relación entre mimesis y verdad gravita de manera diferente en cada uno de ellos.

representación y sentido de la historia no se acaban con la Revolución francesa, sino que marcan de manera decisiva los diversos posicionamientos en torno a la cuestión del arte y la política en la historia del siglo XX. Ya sea que hablemos de las reflexiones de Benjamin sobre la obra de arte y su reproductibilidad técnica, en el contexto de la “movilización total” del fascismo, o de la “obra de arte total” del estalinismo, según la famosa caracterización de Boris Groys; o que nos refiramos a los debates en torno a lo sublime y la presentación de lo impresentable, en el horizonte de la post-guerra europea, en el contexto de la memoria del Holocausto y sus registros testimoniales, o que, finalmente, nos refiramos a la configuración espectacular de la imagen como mercancía en el horizonte tecno-mediático contemporáneo, lo cierto es que la cuestión del arte y su dimensión política sigue estando vinculada con una determinada representación de la historia, de su sentido y de su posible interrupción. Por lo mismo, la noción de vanguardia ha sido tan relevante tanto en la teorización y periodización del arte y su historia, como en relación con lo político y sus procesos y manifestaciones. En este contexto, y sin perder de vista la dimensión teatral que estamos interrogando, quizás nos sirva reparar en un reciente cruce de posiciones entre Georges Didi-Huberman y Enzo Traverso, relativo a la cuestión de la imagen y a la misma representación de la revolución.

En una alusión breve y pasajera, en la “Introducción” a su monumental volumen *Revolution: An Intellectual History* (2021), Traverso comenta críticamente la exposición *Soulèvements* curada por Didi-Huberman, mientras organiza una serie de estrategias metodológicas que le permiten fundamentar su forma de abordar el tratamiento de las revoluciones modernas en un contexto, el nuestro, que parece amenazar la herencia de dichas revoluciones, desde un pesimismo generalizado, el que se complementa con un esteticismo que, embelesado con las dimensiones performativas de las revueltas, tiende a borrar el complejo entramado de razones y motivaciones que caracterizan a los procesos revolucionarios. Traverso se dispone, una vez más, a emprender un trabajo monumental, un trabajo que le devuelva la dignidad y la complejidad a las revoluciones modernas, las que tienden a ser caracterizadas hoy como empresas fallidas, excesivas y, finalmente irracionales. En efecto, frente al predominio generalizado de una retórica contra-revolucionaria, que bajo las apelaciones al exceso y a la anarquía, homologa las practicas

revolucionarias negando su racionalidad y su carácter colectivo, el historiador se propone mostrarnos su intrínseca condición política, su direccionalidad estratégica y las capacidades organizativas de sus participantes, reivindicando de esta manera a la misma revolución como una práctica política fundamental en la hechura del mundo contemporáneo. En este contexto, nos da su opinión sobre *Soulèvements*, exposición curada por Georges Didi-Huberman y que ha sido montada no solo en París, sino en varias galerías internacionales (Buenos Aires, Ciudad de México, Barcelona, etc.).

“Pasar por alto la carga tormentosa y febril de las revoluciones es simplemente malinterpretarlas, pero, al mismo tiempo, reducirlas a estallidos de pasiones y odios sería igualmente falaz. Tal interpretación errónea se cometió en una exposición, *Soulèvements*, que, aunque notable en muchos sentidos, privilegió los aspectos estéticos de las revueltas hasta el punto de desdibujar su naturaleza política. Captar la elegancia de un gesto que reproduce la belleza de una actuación atlética no arroja luz sobre su significado político. La ilustración de la portada del catálogo muestra a un adolescente lanzando una piedra, quien es capturado en el preciso instante del lanzamiento, con el cuerpo estirado por este esfuerzo. Una sensación de ligereza fusionada con la armonía corpórea impregna esta imagen del fotógrafo Gilles Caron. Si miramos los levantamientos a través de un lente puramente estético, el hecho de que este joven sea un unionista que participó en un motín anticatólico en Londonderry en 1969, como explica el pie de foto, se convierte en un detalle insignificante. Por eso, al resaltar el poder emocional de las revoluciones, este libro nunca olvida que son esencialmente eventos sociales y políticos en los que el afecto se entremezcla siempre con otros elementos constitutivos.” (2021: 58-59)

Esta alusión aguda pero mínima, inscrita en un libro que bordea las 500 páginas, desencadenó sin embargo un fuerte intercambio entre su autor y el aludido Didi-Huberman, en las páginas del

periódico virtual AOC (*Analyse Opinion Critique*), durante los últimos meses¹⁰. En dicho cruce de textos, y más allá de la auto-es escenificación a la que cada uno se vio obligado, habría que destacar el posicionamiento de dos de los más importantes historiadores contemporáneos. Por supuesto, el intercambio está lleno de excesos y malos-entendidos, o por lo menos esas son las acusaciones que ellos se achacan mutuamente. Sin embargo, y a riesgo de simplificar el espectáculo, habría que distinguir primero el tipo de práctica historiográfica y escritural de cada uno, luego la relación entre narración e imagen en la medida en que ambos se relacionan con la imagen, sea esta pictórica, fotográfica o cinematográfica, según un tipo de exigencia distinta (al punto de que se podría explicar este desacuerdo atendiendo a la forma en que ambos entienden la historia cultural y a la forma en que ambos se posicionan frente a las contribuciones de Erwin Panofsky); y finalmente, habría que reparar en la forma en que cada uno de ellos piensa los procesos insurreccionales, enfatizando su necesaria coherencia interna (su complejidad y su direccionalidad), o su carácter sensible, sin que esto implique, necesariamente, irracional.

La crítica a la estetización de los procesos políticos elaborada por Traverso se refería, aparentemente, solo a la elección inoportuna de la fotografía de Caron como portada del catálogo de dicha exposición, la que retrataba como emblema de la sublevación, a un militante anti-católico y neocolonial, que obviamente no “representaba” las pasiones y razones de las revueltas emancipatorias. Traverso insiste por lo tanto en destacar que no toda imagen vale lo mismo, y que si atendemos a sus dimensiones puramente visuales (¡o, estéticas!), cometemos un grave error, el de deshistorizar las luchas y descontextualizar a los sujetos envueltos en ellas. Por supuesto, la respuesta de Didi-Huberman pasa por enfatizar que el aparato de lectura de la imagen con el que opera Traverso (quien lo hereda de las manías de la historia cultural o espiritual) no es suficiente para entender las imágenes de las insurrecciones, pues obliga a la imagen a confesar “su sentido” según la trama de un guion que ocurre a sus espaldas. Dicha “falta de lectura” de la imagen, en otras palabras, solo permite una relación instrumental con

¹⁰ Me refiero a las entradas publicadas los siguientes días del presente año: 1) Didi-Huberman, lunes 23 de mayo. 2) Traverso, lunes 04 de julio. 3) Didi-Huberman, lunes 18 de julio. 4) Traverso, martes 18 de octubre, y 5) lunes 24 de octubre, con breves intervenciones de ambos, como conclusión del acalorado intercambio.

ellas, las que comparecen bajo el rigor del método historiográfico, en calidad de fuentes y pruebas que atestiguan el sentido de una historia cuya razón las antecede y las desborda. Gracias a esto, indica Didi-Huberman:

“Encontramos en tu vocabulario [el de Traverso] una jerarquía política que también se muestra tomando partido en el campo general de los principios filosóficos. Así opones la revolución a los *levantamientos*—según un uso estrictamente político, y no antropológico o fenomenológico de este último término—, así como la “novedad” se opone a la “tradicición” ...Vemos así, inmediatamente en tu texto, que esta distinción política no está exenta de una polarización de la sensibilidad. Usas de tal forma la palabra lirismo para implicar una hipóstasis, la que consistiría en ‘celebrar rebeldías’. Aunque esto no se desarrolle, es fácil entender que esa “hipóstasis” caracterizaría una sensibilidad de tipo anarquista, frente al realismo que llevaría en sí mismo el verdadero “proyecto político” de la revolución, aquel definido por la sensibilidad comunista” (mayo 23, 2022).

Aquí se expresa entonces, uno de los ejes de la discusión, como si la diferencia entre la *Pathosformel* warburgiana y la historia cultural panofskyana, y las diferencias en torno a la relación entre imagen y narración, estuvieran alimentando a la vez las diferencias en torno a la relación entre revuelta y revolución. Traverso contesta así:

“Comenzaré, antes de abordar cualquier cuestión metodológica, indicando el primer motivo de la incomodidad que experimenté al salir de tu exposición. Vivimos en una época en la que palabras como “levantamiento”, “revuelta” o “revolución” se han desdibujado y están perdiendo su significado. Básicamente, esta confusión semántica solo refleja una desorientación política más general. ... La distinción entre revolución y revuelta no significa en modo

alguno oponer la emoción a la razón, ni afirmar la primacía de la política sobre lo sensible. En este contexto, una exposición titulada *Soulèvements*, en la que se mezclan, sin explicación alguna, imágenes de las barricadas de 1848, de la Comuna de París, del levantamiento espartaquista de 1919, de la Revolución mexicana o de la Resistencia griega, con fotos que muestran un vaso de leche vertido sobre una mesa, figuras de cuerpos en trance suspendidos en una habitación o en un jardín, un adoquín contenido en una pequeña caja titulada “Caja optimista n° 1”, una cinta roja flotando gracias al soplo de un ventilador, una bolsa de plástico levantada por el viento y otros objetos del mismo tipo, tal exposición me parecía participar, más allá de sus intenciones, de esta confusión semántica y de esta desorientación política.” (Julio 04, 2022)

Objeciones similares habían sido ya elaboradas contra Didi-Huberman en el mismo catálogo de esa exposición, las que coincidían en apuntar a su descontextualización, a su estetización y a una cierta captura de las dinámicas de resistencia reales reducidas a la condición de imagen museística (*Uprisings*, 2016). En todas ellas, como en las críticas *in passim* de Traverso, posteriormente desarrollada en sus intervenciones en AOC, no se considera, sin embargo, la función del montaje de imágenes como una interrupción de la secuencia lineal de la historia y de su fundamentación. En efecto, aunque las críticas de Rancière, Negri o de Judith Butler (incluidas en el catálogo) y las de Traverso son diferentes, ninguno atiende suficientemente a la práctica curatorial (complemento de la práctica historiográfica) distintiva del trabajo de Didi-Huberman, cuya genealogía está tanto en la recepción del pensamiento benjaminiano como en la propuesta del atlas no enciclopédico de continuidades y contigüidades de Aby Warburg. Gracias a esa específica “poética del montaje curatorial y narrativo” que caracteriza el trabajo del francés, se aprecia que, en última instancia, su comprensión de la “gestualidad” de las revueltas y de las imágenes que ellas no heredan pasa por una valoración de la expresión corporal de la desobediencia y de sus gestos; de hecho, llega a afirmar que “la miseria de la izquierda no está en su melancolía, sino en su conformismo con respecto a ciertos poderes antropológicos –deseos

inconscientes, emociones, gestos, imágenes– que considera subordinados a la acción, proyecto, estrategia o “contenido político”. (Julio 18, 2022).

Lo interesante del debate pasa entonces por el hecho de que Traverso acusa una estetización que impide comprender la historicidad de los procesos revolucionarios, mientras que para Didi-Huberman, la historicidad a la que se refiere el historiador de las revoluciones está recortada de antemano según una determinada economía de principios que impone sobre la imagen y sobre las revueltas, el presupuesto de coherencia, racionalidad y direccionalidad en el que se funda el carácter monumental de la revolución moderna, su guion. El malestar expresado en la demanda del historiador cultural apunta también, y no sin ironía, a los excesos de una mimesis liberada de las limitaciones impuestas por el guion de la historia, por su razón de ser. La fenomenología de la revuelta y su antropología de los gestos y las resistencias pareciera moverse en un nivel anárquico (sin *arché*), esto es, más allá del principio de razón que organiza y da coherencia a los cuerpos en movimiento, permitiéndole al historiador organizar su relato de manera coherente y convincente. Ninguno de los dos estaría dispuesto, por cierto, a sostener una rígida oposición entre revueltas y revolución, y sin embargo, el efecto de monumentalización de la revolución que marca el inicio de la moderna teoría de la historia (y del arte) imprime su huella de manera diferente en cada uno de ellos.

Más allá de los múltiples matices a los que habría que atender en este intercambio, nos interesa, por ahora, mostrar que la *poética del montaje* de la que estamos hablando, tanto a nivel de la práctica curatorial, como a nivel de la práctica escritural (filosófica, historiográfica, pero también literaria), puede implicar, al menos, dos cosas opuestas: 1) por un lado, puede ser el nombre de una práctica abocada a establecer las razones de fondo de la historia, encontrar las conformidades, develar las armonías, restituir las coherencias, afirmar la racionalidad de los hechos, recuperando incluso su resonancia negativa; o 2) puede, por el contrario, constituir un proceso de interrupción o de anarquización (si se nos perdona este vocablo) orientado a desorganizar la economimesis que regula el intercambio y determina el sentido último de los

hechos. Por supuesto, nada es tan sencillo, pues estas dos posibilidades aparecen separadas solo a nivel analítico y habría que precisar cómo, en cada caso, estas poéticas se montan y remontan según escenarios distintos.

Por otro lado, siguiendo a Jean Louis Déotte (1998), tendríamos que recordar que no tenemos acceso directo a los eventos significativos de la historia, pues “no hay acontecimiento sin inscripción” e, incluso “la inscripción antecede al acontecimiento”, de lo que se sigue que el trabajo de lectura de las imágenes y de los hechos ya siempre debe partir por una suspensión de su inscripción “originaria”, pues nunca accedemos a un momento adánico en que los hechos se muestran con una desnudez radical. Esto implica que el montaje *Soulèvements* debe ser pensado no solo desde lo que dice sobre las revueltas, sino desde lo que destructivamente hace con aquella lectura que ya siempre las ha codificado, inscribiéndolas en el guion de una historia cuya racionalidad parece inobjetable. Si esto es así, más que una teoría de la revuelta y de lo sensible, lo que “está en juego” en este intercambio no es otra cosa que la posibilidad de una revuelta de la teoría y de su función normativa; una interrupción de la economímesis que abastece todavía la escenificación teatral de la revolución.

Por supuesto, esto no significa tomar partido por uno u otro autor, pues no intentamos objetar el mosaico acabado que Traverso logra elaborar en torno a la herencia revolucionaria moderna, ni mucho menos intentamos hacer pasar de contrabando esa fenomenología de la revuelta, basada en una antropología de los gestos y las resistencias que estaría en el corazón del trabajo de Didi-Huberman, y que encuentra en su volumen *Desear desobedecer* (2020), una formulación aún más acabada. Por el contrario, habría que interrogar el efecto inevitable de monumentalización que se deriva del exigente trabajo historiográfico de Traverso, sin dejar de interrogar los presupuestos relativos a esa antropología de lo sensible, cuyos antecedentes se vinculan con el debate político y antropológico relativo a las características de las masas (Elias Canetti, Peter Sloterdijk), de la muchedumbre (Gustave Le Bon, Sigmund Freud, Wilhem Reich), y del contagio mimético (Gabriel Tarde, Erwin Goffman, René Girard,), etc.

Por otro lado, ni la revuelta ni la revolución—aun suponiendo que sean efectivamente distinguibles—, permanecen impertérritas en las bambalinas de la historia, dispuestas a ser llamadas a escena, para ocupar eventualmente el primer plano en la producción. Ya siempre están siendo leídas y procesadas de acuerdo con los imperativos de un proceso hermenéutico que las sitúa como ejemplos—piénsese en la *exemplarité* como operación economimética—, ejemplo que puede confirmar o complicar el curso de la historia, la ley de los intercambios, la economía de sus representaciones. Interrogar esta específica economímesis es condición indispensable para comprender la centralidad de la representación teatral de la historia, atendiendo a los dobleces que la relación entre estética y política genera y que están al centro de un largo debate en el pensamiento occidental.

Todo esto nos llevará a una última estación en nuestro recorrido, en la que trataremos de pensar el teatro de la soberanía y sus rendimientos específicos, a saber, aquello que Lacoue-Labarthe ha identificado como una onto-mimetología que funda tanto al mito nazi (2011), como al nacional-esteticismo alemán, el que se despliega desde el romanticismo hasta Wagner, e incluso, Heidegger (2002, 2007, 2010). Por supuesto, no intentamos resumir dichas contribuciones, sino usarlas para pensar el régimen especular de la soberanía, el que opera monumentalizando el momento insurreccional, transformándolo en revolución fundadora y origen mítico de su propia teatralidad.

III

En un intercambio que tuvo lugar en 1996, en el Teatro *L'Odéon* (en el marco de un programa que pretendía resituar ese famoso teatro al centro de la escena intelectual europea), y en el que participaron Jacques Rancière, Alain Badiou y Philippe Lacoue-Labarthe, mientras que Jean-Christophe Bailly servía como moderador, encontramos una ocasión adecuada para retomar la relación entre mimesis y política que hemos estado interrogando. La discusión, publicada años

después con el título *Mallarmé, el teatro, la tribu* (2020), estaba organizada en torno a breves intervenciones de cada uno, centradas en precisar, en lo posible, la forma más pertinente de leer a Stéphane Mallarmé en nuestros días. Como se sabe, cada uno de los tres invitados ha desarrollado lecturas más o menos sistemáticas de su poética, pero ahora se trataba de pensar su actualidad, marcada por la caída del Muro de Berlín, el fin del socialismo real, la universalización de la Pax americana y el supuesto fin de la historia con el que se comenzaba a imponer una nueva lectura del orden mundial. No es extraño entonces que el llamado general no apelara a una recuperación de las virtudes “estéticas” o “poéticas” de Mallarmé, sino a su pertinencia política. Por supuesto, no podemos hacernos cargo acá de las intervenciones de los tres participantes, pero nos interesa puntualmente la demanda de Lacoue-Labarthe, por todo lo que implica respecto a las relaciones de la mimesis con el mito, la mimetología y el nacional-esteticismo.

“En primer lugar, se habría vuelto urgente [nos dice el filósofo] restituir a Mallarmé, diría simplemente en su dimensión, su preocupación y casi su obsesión política. Mientras que hasta una época relativamente reciente Mallarmé era considerado como el parangón de la escritura pura, somos unos cuantos en los mismos años los que de repente nos preocupamos por un aspecto que se había ocultado en relación con una dimensión fundamental del texto mallarmeano, que es la dimensión política.” (2020: 31)

A esto se suma la cuestión religiosa y la posibilidad de una lectura del teatro mallarmeano, en la medida en que en dicho teatro se haría posible la postulación de un montaje depurado, algo así como “un teatro sin teatro, un teatro sin escena, un teatro en todos los casos liberado de la función tradicionalmente mimética, representativa, simuladora de la teatralidad” (2020: 31). El último punto señalado por Lacoue-Labarthe es la relación entre Mallarmé y Wagner, la relación entre teatro, mimesis y música, precisamente porque en la postulación de un teatro sin escena originaria o “natural”, una teatralidad que no está desde antes subordinada a la economía equivalencial de la mimesis convencional, se juega una “desistencia” o retirada con respecto al

efecto fundacional que, operando sobre la *música ficta*, la transforma en una sinfonía de tonalidad mayor para acompañar la constitución mítica de la comunidad nacional.¹¹

Por supuesto, la relación entre mimesis, ritmo y tonalidad no se desarrolla solo respecto a la composición wagneriana (*Musica Ficta*, 1994), sino y fundamentalmente, en relación con la problemática del poema y la lectura heideggeriana de la poesía, caída, según se nos dice, a la misma onto-mimetología de la que él quería desprenderse. Más allá de nuestras reservas con respecto a la insistencia en remitir a Heidegger a dicha onto-mimetología, la que explicaría su errático compromiso con el nazismo y su más compleja tendencia nacional-esteticista, y reconociendo a la vez, la rigurosa “lealtad” de Lacoue-Labarthe con el texto heideggeriano, con su firma, habría que mencionar que ya sea en *Heidegger. La política del poema* (2007), o en *La poesía como experiencia* (2004), Lacoue-Labarthe retoma y profundiza una hipótesis de lectura anticipada por Derrida en su seminario de 1984-5, aunque recientemente publicado (*Geschlecht III*, 2020), en el que se interroga la particular lectura heideggeriana de Georg Trakl desde una no problematizada predominancia de los motivos de la fundación, la unidad y la consagración de la comunidad y del hogar. Insisto en esto para mostrar que lejos de instalar una comprensión binaria que opone la mimesis literaria o fictiva a la configuración mimética-mitológica del teatro soberano, lo literario (el teatro, el poema, la prosa), está siempre en riesgo de ser absorbido, subsumido e instrumentalizado por la operación mimetológica de dicho teatro soberano.

A pesar de sus acuerdos con Rancière y de la suspicaz intervención de Badiou—quien no está convencido de la centralidad del teatro mallarmeano, priorizando en cambio por su poética—, lo cierto es que la postulación de un teatro no subsumido a la función mimética tradicional, en contraste con la monumentalidad sinfónica de la escena wagneriana y su resonancia nacional, sirve para retomar la insistente interrogación de la onto-mimetología, desarrollada por él. Ya sea

¹¹ “Desistencia”, Derrida, deteniéndose en esta “palabra”, importante en Lacoue-Labarthe, y usándola como título de su prólogo a la edición en inglés de *Typographies 2* (que no coincide con la original, ni con la versión española), repara en lo siguiente: “[Lacoue-Labarthe] abre un pensamiento totalmente distinto de la *mimesis*, del *typos*, y del *rythmos* que, pese a estar dirigido por el impulso de la deconstrucción nietzscheano-heideggeriana, le imprime, como veremos, una torsión suplementaria, reorganiza todo el paisaje, desprende o compromete nuevas cuestiones: sobre otra dimensión del sujeto, de la política, de la ficción literaria o teatral, de la experiencia poética y de la auto- o hetero-biografía” (Derrida, 2016: 692).

que nos refiramos a *La imitación de los modernos* (2010) o a su sistemática interrogación del pensamiento heideggeriano, o incluso si consideramos ese breve texto escrito en conjunto con Jean-Luc Nancy, *El mito nazi* (2011), y que representa tanto un programa como un depurado de las tesis centrales previamente trabajadas por ambos, lo que nos interesa ahora es mostrar que en la posibilidad de un teatro sin representación, no subsumido a la escena originaria de fundación de la comunidad, abierto a la nomadía de las tribus e indispuesta con el pacto entre poema y Estado nacional, se trama otra lectura de la mimesis y de su relación con la problemática de la historicidad. Derrida insiste sobre esto, relacionando la desistencia con la problemática de la verdad.

“La desistencia es, ante todo, la desistencia de la verdad. Ella nunca se asemeja. De ahí su semejanza con la *mimesis*. ¿pero cómo puede asemejarse a la *mimesis* sin estar ya contaminada por ella? ¿Y cómo pensar esta contaminación originaria de manera no negativa y no originaria para impedir que sus enunciados sean dictados por el mimetologismo dominante?” (Derrida, 2016: 706).

En efecto, no habría que tomar a la ligera este llamado a re-habilitar “la obsesión política de Mallarmé”, precisamente porque se trata de una política que no puede estar abastecida por los presupuestos onto-políticos de la tradición. Sobre todo si consideramos que el mismo Lacoue-Labarthe, junto a Nancy, han elaborado un cierto “retiro” desde las demandas sacrificiales provenientes de la onto-política occidental (1997), una retirada desde la política, para pensar una retirada política desde el teatro soberano que la circunscribe a la economía mimética y fundacional del sujeto. Es decir, la re-politización de Mallarmé no debe ser confundida con una re-habilitación de su pertinencia para las luchas políticas en un sentido convencional, sino que pasa por pensar, en su teatralidad y en su poética, la posibilidad de una relación otra con la mimesis, no onto-mimetológica, es decir, una relación articulada por la función fictiva o ficcional de lo “literario”, de eso que todavía en general y sin necesidad de definir, seguimos

llamando lo literario, como nombre de una “desistencia” con respecto a las demandas sacrificiales que surgen desde el teatro soberano (el teatro de Oklahoma, en el que todos son bienvenidos).

Al proponer la onto-mimetología como “objeto” de la desistencia, y al identificarla como una operación anterior incluso a la articulación onto-teológica de la metafísica occidental, lo que se pone en cuestión es el bucle o plegamiento de mimesis y verdad, reabriendo la problemática de la verdad desde el punto de vista de su representación y de su traducción equivalencial (antes incluso de la traducción metafísico-imperial de la *aletheia* por la *veritas*).¹² Esto nos permite a su vez apreciar la *contaminación originaria* de mimesis y verdad como interrupción de las dinámicas de apropiación y re-apropiación que definirían las diversas economías miméticas en la historia de la metafísica (sin organizar dicha historia en épocas, necesariamente). Si la contaminación de la verdad con la mimesis y de la mimesis con la verdad es *originaria*, entonces las reivindicaciones relativas a la propiedad y a la re-apropiación, tales como las pretensiones de una vuelta al origen, o la restitución de una identidad común de la nación o de la comunidad, quedan expuestas en su condición mimetológica, es decir, como inseminaciones substancialistas o esencialistas que mitifican su propia puesta en escena.

¹² Lejos de dar por resultado este problema, conformémonos por ahora con señalar cómo, a pesar de que Lacoue-Labarthe tiende a despachar como simple misticismo el trabajo tardío de Heidegger, sería precisamente ahí, en su sistemática problematización de la verdad, del habitar y de la filosofía donde tendríamos que comenzar a elaborar lo que podría ser una resistencia a este acuerdo (Derrida-Lacoue-Labarthe) que tiende a situar el pensamiento heideggeriano como apertura y síntoma del cierre mimetológico de la metafísica. En una entrevista con Peter Hallward, publicada en la revista *Angelaki*, podemos leer el siguiente comentario: “Para llevar las cosas al límite, estaría tentado a decir que vivir en lo inhabitable es la definición misma de la existencia. O, por otro lado, todo el esfuerzo que podemos de manera provisional y bastante vagamente llamar “vida”, consiste en tratar constantemente de hacer habitable lo inhabitable. Esta es la razón de mi distancia con la obra posterior de Heidegger: en ella se llega a un momento en que, habiendo partido de una concepción bastante dura de la existencia, se comienza en cambio a elaborar toda una temática tranquilizadora relativa a la morada, la proximidad, la presencia de las cosas, la lejanía de los dioses (que es también su presencia), la tierra, el cielo, los inmortales, todo esa especie de religiosidad asociada a la proximidad, la cercanía, la vecindad, el habitar y la vivienda. (2003: 67). Me conformo con advertir que contra esta acusación de religiosidad (muy propia de la *laïcité*) habría que emprender una interrogación muy cuidadosa de los textos tardíos de Heidegger, sin olvidar por otro lado, y más allá de Heidegger, que la cuestión misma de la verdad constituye el punto de desacuerdo más álgido desde donde podríamos aproximarnos al trabajo de Alain Badiou, tanto en relación con su ontología matemática, como en relación con su caracterización de la edad de los poetas.

La radicalidad de esta interrogación, en el contexto en que el fin del comunismo como alternativa geopolítica propia de la Guerra Fría coincidía con el declive del Estado nacional y su teatro soberano, y con la configuración de un nuevo orden mundial cuya teatralidad está furiosamente tramada por la espectacularidad de la guerra, de una guerra que ya no representa la culminación de la metafísica del amigo y enemigo como conflicto central de la historia, sino su proliferación infinita y sin solución, parecen ser evidentes, sobre todo si reparamos en el surgimiento de las retóricas onto-mimetológicas relativas a la identidad nacional o cultural, a la comunidad lingüística o de sentido, como base de un orden que estaría siendo amenazado por la misma intensificación de los procesos de migración forzada, los que amenazan, otra vez, con destruir el “foso” de la historia y suprimir las distancias entre escenario y espectadores.

Precisamente por todo esto, el teatro soberano del que hemos estado hablando no se debe confundir con aquel configurado por la tradición dramática que, arrancando con Shakespeare y Calderón, pasando Diderot y Rousseau, por el *Trauerspiel* y la lectura benjaminiana, y llegando a Artaud, Becket, Genet, Raúl Ruiz o Alberto Kurapel, entre muchos otros, nos presenta oportunidades infinitas para reflexionar sobre los plegamientos de mimesis y verdad, historia y representación, estética y política. Todo eso es fundamental y está ahí, siendo leído permanentemente. Sin embargo, lo que intentamos señalar con la noción de teatro soberano tiene que ver con la teatralidad misma de la soberanía, la que se postula como el escenario natural en el que se inscriben y desde donde se determina la historicidad (acotada) de los procesos sociales.

En el volumen 1 de su seminario sobre la pena de muerte (2107), Derrida muestra la copertenencia teológico-política de espectacularidad (incluso, teatralidad) y crueldad como fundamentos de la soberanía y de su auto-fundación excepcional. La lógica sacrificial que organiza los órdenes teológicos y políticos (y que marca la continuidad entre el sacrificio religioso y la pena de muerte), supone, por lo tanto, una cierta puesta en escena de la soberanía, la que en el contexto moderno está tramada por la institucionalidad y por la juridicidad del Estado soberano. Advertir el carácter central de este teatro soberano, esta *Gestell* que también es una

escenografía, nos permite volver a la problemática de la revuelta y la revolución, pero no para insistir en su supuesta diferencia de objetivos o racionalidad interna, sino para mostrar que la verdadera tragedia de la revolución moderna fue la de haber sido mitificada, monumentalizada y teatralizada, es decir, neutralizada y convertida en un momento fundacional de la mimetología política convencional.¹³ Y aunque todo esto no es sino la tentativa formulación de un problema, quizás desde acá podamos retomar la cuestión de la performance y de la iteración, de la revuelta y de sus representaciones más allá de su domesticación y su inscripción en el teatro soberano contemporáneo.

Efectivamente, desistir del montaje soberano, de su teatralidad clásica o contemporánea, es abrirse a una nueva relación con la historia, más allá de la mimetología o de lo que Furio Jesi llamó la *tecnificación del mito* (2015); esto es, la operación que fija y monumentaliza los procesos históricos desde una determinada filosofía del sujeto y de la verdad, del origen y del fundamento, que opera instalando la distancia y el juicio como condiciones de posibilidad de la misma historia, de su sentido y de su razón. Lo que se juega en esta interrogación de la teatralidad soberana no es una recuperación ni de la revuelta ni de la revolución, ni de la politización de la estética ni de la estetización de la política, sino el develamiento de su copertenencia y de su “origen” común. Desde esta desistencia, la mimesis ya no puede ser regulada por las economías del intercambio y la propiedad, por las ontologías atributivas y jerárquicas, quedando liberada de su función representacional. Y es aquí donde recién

¹³ Traverso en una de sus últimas intervenciones dirigidas a Didi-Huberman, insiste en posicionarse políticamente con respecto al arte y los artistas: “Diego Rivera siempre ha reivindicado su “didactismo”. Sus frescos, escribieron, cumplían la misma función que los que alguna vez decoraron iglesias y catedrales: querían transmitir conocimientos, transmitir mensajes y concienciar políticamente; en definitiva, querían ayudar a la gente a pensar y comprender. Con este espíritu pintó las fachadas de muchos edificios públicos de la Ciudad de México” (octubre 18, 2022). Por supuesto, no se trata de criticar a Diego Rivera (o por lo menos no principalmente), ni menos desacreditar este juicio, sino que se trata de advertir que en él se expresa un olvido muy particular, el olvido de toda la historia acontecida entre la emergencia del muralismo mexicano y su canonización a cargo del PRI y del Estado mexicano, el mismo que sindicó, en una operación mimetológica y especular, a la Revolución como origen y fuente de su propia historia. Esta es la función especular (y escópica) del teatro soberano, la de inscribir los movimientos de resistencia en el arco de una soberanía popular que funda, a su vez, la soberanía del mismo Estado nacional. Pretender consagrar la buena voluntad de Diego Rivera y la pertinencia del muralismo de una vez y para siempre es ignorar que el teatro soberano no solo escenifica a la revolución desde los imperativos miméticos y mitológicos que lo fundan, sino que es olvidar cómo la revolución (y por cierto las revueltas) están también sujetas a la operación de monumentalización característica de lo que Ranajit Guha llamó “prosa de la contrainsurgencia” (2002).

formulamos nuestro punto de partida, pues mimesis e historicidad se entrelazan más allá de la onto-mimetología como posibilidad de una relación distinta con la historia y la política, con el sentido y la verdad.

Bibliografía

Badiou, Alain (2013a). *Rhapsody for the theatre*. New York: Verso.

_____ (2013b) *The Incident of Antioch*. New York: University of Columbia Press.

_____ (2016). *Elogio del teatro*. Navarra: Con tinta me tienes (Errementari S.L.).

Badiou, Alain, Philippe Lacoue-Labarthe, Jacques Rancière (2020). *Mallarmé, el teatro, la tribu*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Benjamin, Walter (2007). “Doctrina de lo semejante”. En: *Obras, libro II, vol. 1*. Madrid: Abada, 208-213.

_____ (2007). “Sobre la facultad mimética”. En: *Obras, libro II, vol. 1*. Madrid: Abada, 213-216.

_____ (2009). “Programa de un teatro infantil proletario”. *Obras, libro II, vol. 2*. Madrid: Abada, 380-386.

Burke, Edmund (1987). *Indagación filosófica del origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid; Tecnos.

_____ (2020). *Reflexiones sobre la revolución francesa*. Madrid: Ediciones Rialp S. A.

Déotte, Jean-Louis (1998). *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Santiago: Cuarto Propio.

Derrida, Jacques (1975). “Economimesis”. En: *Mimesis des articulations*. Paris: Flammarion. 54-93.

_____ (1981). “Economimesis”. *Diacritics*, Vol. 11, No. 2, *The Ghost of Theology: Readings of Kant and Hegel*, 2-25.

_____ (2016). “Desistencia”. En: *Psyché. Invenciones del otro*. Buenos Aires: La Cebra, 685-728.

_____ (2017). *La pena de muerte. Vol. 1*. Madrid: La Oficina.

Didi-Huberman, Georges (2016). *Uprisings*. París, Barcelona: Gallimard/Jeu de Paume.

_____ (2020). *Desear Desobedecer: Lo que nos levanta, 1*. Madrid: Abada.

_____ (2022). “Prendre position (politique) et prendre le temps (de regarder)”. *AOC*, mayo 23: <https://aoc.media/opinion/2022/05/22/prendre-position-politique-et-prendre-le-temps-de-regarder/>

_____ (2022). “Qu’est-ce qu’une image de gauche?”. *AOC*, julio 18: <https://aoc.media/opinion/2022/07/17/quest-ce-quune-image-de-gauche/>

_____ (2022). “Faut-il surenchérir?”. *AOC*, octubre 24: <https://aoc.media/opinion/2022/10/23/faut-il-surencherir/>

Guha, Ranajit (2002). “La prosa de la contrainsurgencia”. En: *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica, 43-93.

Jesi, Furio (2015). *Spartakus. Simbología de la revuelta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Lacoue-Labarthe, Phillippe (1994). *Musica Ficta (Figures of Wagner)*. California: University of California Press.

_____ (2002) *La ficción de lo político*. Madrid: Arena Libros.

_____ (2004). *La poesía como experiencia*. Madrid: Arena Libros.

_____ (2007). *Heidegger. La política del poema*. Madrid: Editorial Trotta.

_____ (2010). *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*. Buenos Aires: La Cebra.

Lacoue-Labarthe, Philippe & Jean-Luc Nancy (1997). *Retreating the Political*. New York: Routledge.

_____ (2011). *El mito nazi*. Barcelona: Anthropos.

Kant, Immanuel (2006). “Replanteamiento de la cuestión sobre si el género humano se halla en continuo progreso hacia lo mejor”. En: *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre filosofía de la historia*. Madrid: Tecnos. 79-105.

Melvin, Peter H. (1975). "Burke on Theatricality and Revolution". *Journal of the History of Ideas*, Vol. 36, No. 3: 447-468.

Nun, José (1982). *Leviatán. Revista de pensamiento socialista*. Madrid: 85-94.

Rancière, Jacques (2012). *El espectador Emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Traverso, Enzo (2021). *Revolution: An Intellectual History*. New York: Verso.

_____ (2022). "Soulèvements / Égarements". *AOC*, julio 04:
<https://aoc.media/opinion/2022/07/03/soulevements-egarements/>

_____ (2022). "Les images et l'histoire culturelle". *AOC*, octubre 22:
<https://aoc.media/opinion/2022/10/17/les-images-et-lhistoire-culturelle/>

Weber, Samuel (2004). *Theatricality as medium*. New York: Fordham University Press.