



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# Pensar la posmodernidad

Autor:

Brownell, Pamela

Revista

Telondefondo

2006, 2(4)



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA



## **Pensar la posmodernidad.**

**Óscar Cornago, *Resistir en la era de los medios, Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2005**

**Pamela Brownell**

**(Universidad de Buenos Aires)**

En los últimos años, el concepto de teatralidad ha sido motivo de interés de un importante grupo de trabajos teóricos. También ha despertado la inquietud crítica una nueva definición de lo político en el teatro, que atrae la atención sobre su imperativo presencial, su necesidad de contacto, su construcción de sentidos múltiples desde la materialidad del cuerpo, siempre en un aquí y ahora. Este libro de Óscar Cornago se inserta en ambas líneas de trabajo para ofrecer un análisis minucioso y profundo de distintas manifestaciones artísticas a partir de la idea de performatividad y de resistencia y para proponer además nuevos recorridos y direcciones posibles para el abordaje de los fenómenos culturales.

Cornago es investigador del Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid . Este libro forma parte del proyecto de investigación “La teatralidad como paradigma de la Modernidad: análisis comparativo de los sistemas estéticos en el siglo XX (desde 1880)” y supone la continuación de trabajos anteriores.

¿Cuál es el concepto de teatralidad con el que trabaja el autor? Si bien en este texto en particular no se explicita puntualmente, subyace en toda su extensión y aflora principalmente en la idea de performatividad. Podríamos sugerir tres claves fundamentales para acercarnos a la idea. Por un lado, la representación teatral como simulacro. Alguien que hace de otro, evidenciando ese “hacer de”. Es teatral porque se percibe como simulacro y esa es su fuerza. Luego, la necesidad de la mirada del otro. De presentar algo a otro que lo ve. Esa relación entre mirada y cosa-a-mirar. Finalmente, la imperiosidad de la experiencia. El teatro es necesariamente una actividad de reunión, en la que se comparten tiempo y espacio. La co-presencia de los cuerpos es su rasgo distintivo.

El autor se centra aquí en los cambios apreciables en los procedimientos artísticos a partir de los años sesenta, muchos de los cuales ya habían sido adelantados por las vanguardias



históricas, y marca una tendencia a la performatividad en todas las artes. Para Cornago, incluso numerosos desarrollos de las ciencias humanísticas y sociales han evidenciado esta misma tendencia: la inclinación a focalizar el plano de la experiencia. Un nuevo paradigma performativo se opone al paradigma mimético, que cree en una realidad unívoca que se puede aspirar a comprender, a abstraer, a representar.

Un aspecto central al que el autor se dedicará tendrá que ver con, en las palabras de Deleuze que él utiliza, “las potencias de lo falso”. Uno de los lugares de resistencia del arte será el afianzarse en la fuerza de su libertad creativa y su ser-construcción como denuncia al ser-construcción de la realidad que se pretende única.

En línea con su planteo, el propio texto de Cornago ostenta una gran performatividad. En primer lugar, está estructurado en *tres actos*, con una *overtura*, un *interludio* y un lúdico y ceremonial *fin de fiesta*. Por otra parte, del texto se desprende la vinculación indisoluble que para el autor existe entre la teoría y la práctica teatral. Toda su elaboración teórica está no sólo sustentada sino obtenida a partir de un intercambio permanente con los artistas y su obra. La importancia de la experiencia directa, material con el fenómeno es exaltada por su práctica crítica. Por último, la superficie del texto se remarca, llama la atención sobre sí, se hace visible, además de mediante la particular denominación de los capítulos ya mencionada, a través de la utilización de otros signos lingüísticos como los paréntesis o los puntos suspensivos al comienzo de algunos subtítulos, poniendo al propio texto en sintonía con la temática abordada, con su posicionamiento ante el fin de las certezas, donde toda producción es necesariamente una representación y resulta más auténtica cuanto más denuncia su propia artificialidad.

Así describe el autor su objeto de estudio:

El libro está centrado en el análisis de una serie de estrategias de representación muy específicas, como las desarrolladas por la narrativa de Juan Goytisolo y la dramaturgia de Miguel Romero Esteo, las poéticas del teatro posdramático<sup>1</sup> de Carlos Marquerie, Sara Molina o Rodrigo García, el cine musical y de danza de Carlos Saura o la estética del director cinematográfico y artista plástico Peter Greenaway. Sin embargo, estas páginas no están escritas pensando únicamente en estos nombres; son numerosos los creadores que irán apareciendo como puntos de referencia necesarios para entender esta aproximación desde un enfoque histórico amplio, como por

---

<sup>1</sup> “Teatro posdramático” es una categoría muy frecuentemente utilizada por este autor, que la ha desarrollado en distintos trabajos. Con ella alude a un tipo de teatro que “enfatisa la presencia inmediata, real y física del actor, que enfrentado al público, desde un espacio vacío, se dirige a él a título casi personal” ob. cit., p. 201



ejemplo, Stephane Mallarmé, James Joyce, Gertrude Stein, Franz Kafka, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Robert Wilson, Jean-Luc Godard o Lars von Trier.<sup>2</sup>

Debemos sumar a esa última enumeración a Antonin Artaud, quien reaparecerá reiteradamente a lo largo del libro y cuya utopía de la escena sin representación, que atrape a la vida en su intensidad, en su fuerza vital, será repensada en función de las distintas poéticas estudiadas.

Lo que tienen en común las estrategias de representación de los artistas analizados es que todas permiten reivindicar un acercamiento sensorial y físico tanto al arte como a la realidad, y que todas también

son la respuesta en medios diversos a un mismo contexto social definido por la proliferación de representaciones con ánimo de pasar por verdades incuestionables e incuestionadas, a esta suerte de ceremonia de la confusión entre ilusiones y realidades<sup>3</sup>.

Este libro resulta, por otra parte, un mapa para acercarse a bibliografía vinculada al tema ya que el autor da cuenta de un extenso recorrido teórico. Este camino nos llevará principalmente hacia autores asociados al post estructuralismo.

Serán importantes las contribuciones de Lyotard y sus desarrollos en torno “economía libidinal”. La idea de una escena libidinal como producción de intensidades, como una energética de flujos, sumada al concepto de “gasto” y “exceso” según lo expone Bataille, darán como resultado una concepción de estas estrategias de representación como una ocasión de “puro gasto no rentabilizado”. Así, otra de las resistencias del arte será el atender contra la economía de los significados y presentarse como un juego, un despilfarro simbólico, una exaltación de la redundancia, una oportunidad para el puro goce.

Deleuze será otra de las guías fundamentales del trabajo, sobre todo a partir de dos puntos de su teoría: la vocación de *devenir minoritario* como actitud de cambio y oposición continua a las fuerzas totalizantes y su idea de una lógica *rizomática*. Ambas ideas le servirán a Cornago para acercarse a la forma en que se puede resistir desde el arte.

<sup>2</sup> Óscar Cornago, ob. cit., p. 12

<sup>3</sup> Óscar Cornago, ob. cit., p. p. 271



El *Acto I* se divide en dos partes y en ambas aborda la performatividad de la escritura. En la primera parte, en relación a la narrativa de Goytisolo, explica que “la palabra se libera de su imperativo referencial y se comunica con el lector desde su realidad material, sensorial y preformativa”. Esta realidad estará acentuada por el empleo obsesivo de verbos de acción que nos remiten continuamente a la esfera de un hacer, un acontecer, en un continuo presente en el que la fábula pasa a un segundo plano. A su vez, Goytisolo podrá pensarse desde la idea del devenir minoría en tanto reniega del lenguaje mayoritario recurriendo a vocabulario y fonética de las lenguas de los esclavos, los inmigrantes, los negros, los árabes, y a una sintaxis fragmentaria.

En la segunda parte del *Acto I* analizará la dramaturgia de Miguel Romero Esteo. Principalmente sus *Grotescomaquias* y las tragedias de los orígenes. Pese a que, por tratarse de obras teatrales, la performatividad debería darse por descontada, lo que se analizará en este punto será la tematización de lo teatral, la puesta en escena de la puesta en escena y el llamado a la materialidad de la experiencia como campo de cruce de fuerzas orientadas al goce.

Los personajes de Romero Esteo, sobre todo en las *Grotescomaquias*, asumen desde el comienzo el rol participantes de otra representación, sea un juego o una ceremonia. En cada una de ellas se construye una realidad que no se presenta como copia deformada de algo exterior sino como una realidad específicamente escénica.

Aparece con fuerza la repetición, que se vincula a esa redundancia, a ese exceso al que antes nos referimos. Por otro lado, se trabaja al lenguaje en su musicalidad, en su ritmo, y no en su función referencial. La escena aparece como un “laberinto absurdo”.

En el *Acto II*, se focaliza aún más la atención en el lenguaje. El autor dedicará apartados especiales al teatro de la crueldad, al teatro de la muerte y al de la repetición.

Antes del *Acto III* ubica el *Interludio*. En él se aborda específicamente la cuestión del espacio como escenario de resistencias y la reflexión avanza a partir de la obra de los artistas ligados al teatro posdramático (García, Molina, Marquerie).

Se llega a la necesidad de acentuar el espacio como dimensión estética dominante, un espacio abierto a la *presentación* antes que a la *representación*, un espacio de resistencia que invita a la acción aquí y ahora, inmediata y concreta, real y viva.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Óscar Cornago, ob. cit., p. 180



Una atención especial merece el trabajo de Kantor, su concepción de la escena y su presencia en ella, su obra como uno de los paradigmas de la nueva teatralidad.

Otro aspecto del teatro posdramático que el autor destaca es que éste reflexiona sobre los modos de percepción y su influencia en la construcción de la realidad y que, en línea con esto, es central la atención dedicada al lugar y la función de espectador.

El último acto está dedicado al cine. Se prueba aquí la amplitud del concepto de performatividad con el que Cornago trabaja, el cual le permite abarcar sin problemas la literatura, el teatro y el cine (finalmente lo hará también con la televisión). El foco está puesto, en primer lugar, en el cine de Saura, su utilización de la cámara, sus citas teatrales, su retrato de prácticas populares (danzas fundamentalmente) y la ubicación de sus filmes “a medio camino entre la representación escénica y la ilusión cinematográfica”.

En segundo lugar, Cornago se detiene en la poética de Greenaway, la que considera “una de las opciones más originales para seguir pensando el cine como ejercicio de resistencia”. De ella destaca su excesividad: el lenguaje cinematográfico potenciado en su plasticidad, en su temporalidad, en su musicalidad.

Su poética no se construye de espaldas a esta condición de la realidad como ejercicio de representación, sino que, al contrario, consiste en llevar esta dinámica hasta el extremo de sus posibilidades, proyectándola más allá de sus límites, haciendo visible la condición excesiva de esta proliferación de puestas en escena que ha supuesto la Modernidad.<sup>5</sup>

Para terminar, llega el *Fin de fiesta*. En él, la celebración de la TV, maquinaria de producción de representaciones por excelencia, espacio de poder, de construcción de esa realidad que no se cuestiona. La fuerza de la televisión, sostiene Cornago, está en su invisibilidad como medio, en su *naturalidad*. Su performatividad, por otra parte, está en su ser acontecimiento, ser lugar donde *pasan cosas*.

En este último capítulo, el autor abordará también otro medio: el video, que aparecerá como otro espacio para resistir.

---

<sup>5</sup> Óscar Cornago, ob. cit., p. 242



Podemos terminar citando la pregunta formulada por Carlos Marquerie con la que el autor comienza: “¿Cómo hacer espectáculo cuando estamos saciados de la política-espectáculo, de la publicidad-espectáculo, de la cultura-espectáculo, de la espectacularización de la vida con la consiguiente desilusión y desesperación que supone al no-ficción y la realidad político-social-económico-militar que impera en el planeta?”<sup>6</sup>. La respuesta: resistiendo. ¿Cómo? Este libro busca precisamente rastrear las claves de esa resistencia que se organiza a partir de una estrategia “rizomática, libidinal y preformativa”, en obras que constituyen un “viaje esquizoide que ha olvidado su principio y su final, porque no existen, para quedarse con su única realidad material y transversal”<sup>7</sup>.

[pamela\\_brownell@yahoo.com.ar](mailto:pamela_brownell@yahoo.com.ar)

### **Thinking Postmodernism.**

Cornago    teatralidad    representación    performatividad    posdramático    medios masivos  
posmodernidad

Cornago    theatrality    representation    performativity    postdramatic    mass media    postmodernism

---

<sup>6</sup> Óscar Cornago, ob. cit., p. 9, tomado de Carlos Marquerie, “2004: Memoria del pasado y del futuro”, en *Primer acto*, 305, 4 (octubre-noviembre), 2004, p. 137

<sup>7</sup> p. 118