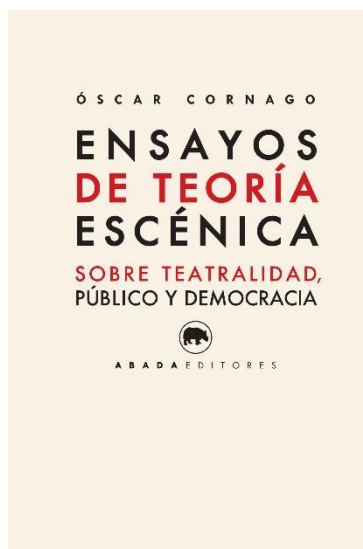


## ESE NO SABER QUE ATRAVIESA LAS COSAS MIENTRAS ESTÁN SUCEDIENDO<sup>1</sup>

Óscar CORNAGO, *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid, Abada Editores, 2015, 328 pp.



¿Cómo seguir pensando la acción a comienzos del siglo XXI? ¿Cuál es el denominador común que sirve de motor de investigación artística de cualquier proceso de creación contemporáneo? ¿Qué son las dramaturgias del público? ¿Y las teatralidades del público? ¿Cuál es el conocimiento que actualmente producen las artes escénicas? ¿Qué relación existe entre teórica y práctica? ¿Desde qué presente volver a recuperar el diálogo con la historia, la representación y lo colectivo? Estas son algunas de las preguntas que recorren el último libro de Óscar Cornago, *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia* publicado en Abada Editores. Cornago plantea un análisis del hecho escénico en relación con la política, el conocimiento, la historia o la construcción de lo social dialogando a su vez con

pensadores como Hanna Arendt, Giorgio Agamben, colectivo Tiquun, Alain Badiou, Jacques Rancière, Jean Luc-Nancy, Paolo Virno o Emmanuelle Coccia y cuyo planteamiento parte desde dentro del medio artístico y al mismo tiempo desde fuera.

*Ensayos de teoría escénica* está dividido en tres bloques y un epílogo. Cada bloque viene encabezado por un juego de oposiciones: hacer/pensar, sentir/contar, ser uno/ser muchos. **Hacer/pensar** reflexiona acerca del gran mito de nuestra contemporaneidad: la acción. A partir del siglo XX la acción ya no se concibe solo como algo que se realiza para completar un fin determinado, es decir, como instrumento político o desarrollo personal, sino que entra en juego también el modo en el cual se lleva a cabo. Así, la conocida como crisis de la representación toma como apuesta la reivindicación de la acción. Este nuevo añadido entiende la acción no solamente como fenómeno estético sino a su vez como antiestético. Cornago reflexiona a lo largo de este bloque acerca de la vigencia de este eje de oposiciones (representación/acción) en la escena contemporánea.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se encuadra en las actividades del Proyecto de Investigación PERFORMA. El teatro fuera del teatro. Performatividades contemporáneas en la era digital (FFI2015-63746-P) (2016-2019). Este proyecto fue financiado con una ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad y cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) correspondiente al marco financiero plurianual 2014-2020.

Si la crisis de la representación parte por un cuestionamiento de la escena teatral como lugar de construcción de identidades colectivas; por otro lado, la crisis de la acción nos sitúa en una reconsideración de la capacidad del individuo social contemporáneo para participar en el juego de la representación. La escena contemporánea, por tanto, quiere construir nuevos espacios de representación colectiva donde crear un nuevo “nosotros”. Este sujeto colectivo se manifiesta a través de unos modos distintos de *estar* en escena por parte del espectador. Estos “modos de estar” dirigen su atención a lo que Óscar Cornago denomina “acciones mínimas”, propias de nuestra cotidianeidad, que pueden pasar inadvertidas, parecer banales, naturales; “pero no hay nada que esté socialmente más determinado que las formas de actuar en comunidad”. Es, por ello, que la relación del espectador con el contexto en el que se sitúa se convierte en objeto de autorreflexión de la propia representación. Así, la ruptura con la representación ya no se hace evidente a través de la inserción de la acción misma, sino en la propia presencia del público, es decir, en la teatralidad de esa presencia entendida como forma mínima de acción. En este sentido, vienen analizados los trabajos de diferentes creadores escénicos cuya obra convierte al público en objeto y sujeto del hecho escénico como Ana Borralho y Joao Galante, Oscar Gómez y Esperanza López, Mike Brookes y Rosa Casado. El giro autorreflexivo que las artes escénicas experimentan se concibe como fruto de la necesidad de los creadores por plantear la importancia del contexto en el que la obra nace. La atención por el aquí y el ahora convierte al público en personaje central de los procesos de creación.

El sentimiento de no pertenencia a un grupo social o identidad colectiva que el individuo contemporáneo experimenta se encuentra íntimamente ligado con el sentimiento de desconexión con la historia. Junto al auge de las nuevas tecnologías este sentimiento de desvinculación se acentúa en favor de un presente inmediato. Esta reflexión recorre las páginas del segundo bloque **sentir/ contar** donde Cornago se aproxima a la historia desde lo que conocemos como dramaturgias de los lugares, es decir, la pregunta por la historia se traduce en un “desde dónde nos situamos”, “desde dónde estamos actuando”. Es en el espacio donde leemos el tiempo. La historia se recupera como conflicto en el presente de la escena donde la palabra hecha acción es capaz de abrir una fisura en esa misma historia. Así la manifestación de esa palabra histórica se hace visible desde diferentes lugares: desde el lugar de la acción de Rodrigo García, el lugar del dolor de Angélica Liddell o el lugar de la renuncia de Fernando Renjifo.

El bloque **ser uno/ser muchos** propone definir el sujeto colectivo de esa nueva posibilidad de la historia. La escena contemporánea plantea un tipo de dramaturgia que convierte el lugar del público como conflicto y acción mínima. El vacío de la acción convierte el simple hecho de “estar juntos”, el lugar originario de la mirada, en el foco de atención de la representación de un sujeto, de una generalidad identificada con lo que Giorgio Agamben denomina *l'essere qualunque*, que al igual que ese sujeto colectivo tiene que estar continuamente reinventándose.

Por último, el epílogo se plantea a través de cuatro paradojas para seguir pensando la relación entre el arte y la política, o para cuestionar el juicio de la historia. La superación de las dicotomías vendría precisamente por aceptar la distancia (diferencia) que hay entre ellas, siendo partícipe de la

paradójica contradicción que implica esta aceptación. Una contradicción que forma inevitablemente parte de nuestra contemporaneidad. Así, entendemos la posibilidad de la diferencia como metodología frente a la realidad en lugar de buscar continuidades que “devuelvan una supuesta unidad perdida a fenómenos *radicalmente* distintos”.

*Ensayos de teoría escénica* se concibe como un proceso abierto, como la reelaboración de trabajos anteriores que genera un trabajo sin acabar, como la indefinición de un pensamiento en voz alta inconcluso aunque sea de forma escrita, como la invitación a la reflexión de un lector que se reinventa en el aquí y ahora de la lectura, y la invitación a un seguir reinventándose más allá de estas páginas.

Belén TORTOSA PUJANTE  
Universidad de Santiago de Compostela