

Barroco teatro da modernidade (para unha construción crítica do presente)¹

Óscar Cornago

[Recibido, xullo 2011; aceptado, outubro 2011]

RESUMO O obxectivo deste ensaio é delimitar a figura formada polo discurso do Barroco sobre o mapa da modernidade, indagar na función que o pensamento do Barroco tivo como forma de construción crítica dun presente. Para iso faise un repaso por algúns autores da filosofía, o cine, o teatro e a literatura que contribuíron á construción dese imaxinario barroco da modernidade.

PALABRAS CHAVE: Barroco, estética, modernidade, postestruturalismo, teoría crítica.

ABSTRACT The aim of this paper is to define the shape formed by the discourse of the Baroque on the map of modernity, investigating the role that discourse has led as a form of critical construction of a present. This is a review through some of the authors of philosophy, film, theater and literature that have contributed to the construction of this baroque imaginary of the modernity.

KEYWORDS: aesthetics, Baroque, critical theory, modernity, post-structuralism.

87

“Es preciso querer incluso la ilusión: en esto consiste lo trágico”
(Friedrich Nietzsche, 1974: 24)

Na parte primeira, “Reino 1: Inferno”, de *Notre musique*, Godard fai unha montaxe con escenas de guerras que dura uns sete ou oito minutos: masacres, execucións, poboacións fuxindo, cidades destruídas e corpos sometidos, postas en escena do poder e da morte en épocas distintas, imaxes que se suceden con rapidez; unhas parecen *reais* –diríamos que imaxes de arquivo ou

¹ Tradución do castelán ao galego feita por María Yáñez Anlló.

documentais–, outras son citas da desbordante enciclopedia cinematográfica do século XX; en todo caso, todas foron filmadas, todas son imaxes. A súa condición última de imaxes acentúase pola calidade granulosa, táctil, e polos contornos difusos de moitas delas. Os escenarios da modernidade fálannos de destrución e de imaxes, por iso se cadra inevitabelmente tamén de construcións (mediáticas), aí radica a súa falta de pudor, pero tamén a súa posíbel ética, en mostrárense como construción, como representación. Destrúese algo e despois trátase de (re)construír: unha linguaxe, unha obra, un país, unha persoa ou unha paisaxe. Nisto consiste o negocio económico, editorial, crítico, persoal, semiótico ou ecolóxico, nun continuo acto de construción e de destrución, sobre o que despois se articulan as historias, historias de guerras e de violacións, imaxes convertidas en iconas, relatos míticos da modernidade, sempre parecidos e sempre distintos, relatos lexitimadores cos que demostrar quen tiña razón, a lexitimación da violencia, do asasinato. “Se se mata a un home por defender unha idea, non se defende unha idea, mátase un home”, escóitase dicir na película de Godard. A melodía de *Notre musique*, tamén de *El sitio de los sitios*, cuxo autor, Juan Goytisolo, aparece como personaxe prestando voz (palabra) na segunda parte “Reino 2: Purgatorio”, que ten lugar en Saraievo arredor dos Encontros Europeos do Libro, fálanos de destrución, pero tamén de resistencia, da liberación a través dun acto de afirmación, afirmación da palabra, das imaxes ou dos corpos, mesmo a través do suicidio, da autoinmolación dun mesmo, como o da moza protagonista (Sarah Adler) que se fai asasinar por soldados israelís aparentando levar unha caixa bomba atada á cintura, que en realidade só contiña libros; *pulsión de muerte*, dirá Lyotard (1981: 299), “no porque *busque* la muerte, sino porque es afirmación parcial, singular, y subversión de totalidades aparentes (el Ego, la Sociedad) en el instante de la afirmación”, para engadir a continuación: “Toda elevada *emoción* es efecto de la muerte, disolución de lo acabado, de lo histórico”. Disto tamén tratan as representacións barrocas da modernidade, de destrución, morte e aparencias –sobre todo mediáticas–, do silencio e da creación (poética), da máis elevada emoción como acto de liberación, de afirmación (crítica) do presente.

Barroco e modernidade: disquisicións metodolóxicas

O obxectivo deste ensaio é delimitar a figura formada polo discurso do Barroco sobre o mapa da modernidade, indagar na función que o pensamen-

to do Barroco tivo, non xa para o esclarecemento ou esexese dun período histórico pretérito, senón dentro do propio presente dende o que se enuncia, é dicir, dun amplo marco temporal que arrinca na segunda metade do século XIX, cando este debate adquire unha formulación máis complexa –malia que os seus antecedentes se poden seguir dende os limiares da modernidade, coa oposición do chamado espírito ilustrado–, até chegar aos nosos días, nos que non se deixou de discutir esa difusa idea do Barroco, tan pronto empregada para caracterizar un período da cultura occidental como para tinguir toda a contemporaneidade mediática e espectacular ou mesmo a propia condición humana nun senso ontolóxico.

No *Libro de los pasajes* (N 9 a, 8), Walter Benjamin, guía por excelencia para internarse neste mapa barroco da modernidade, afirma que para o historiador materialista todo pasado é sempre a antehistoria do seu presente; por remoto que resulte o obxecto de estudo, este mírase inevitabelmente cos ollos do presente. Por isto, todo tempo pretérito, na medida en que se transmite a través dun discurso constantemente reformulado dende un aquí e un agora, está cargado de presente. Se atendemos ao Barroco histórico e á conceptualización dende a que se cuñou este termo, isto faise especialmente evidente. Dende as súas orixes o termo *barroco* leva dado lugar a un espazo de controversias que non deixou de transformarse até a actualidade. De xeito particularmente claro, a idea de barroco ten permitido pensar ao mesmo tempo un pasado histórico e o presente dende o que se mira. Desta sorte, ese tempo pretérito, pensemos no século XVII, erixiuse de forma case *natural* en antesala do noso presente, facendo borrosos os límites que marcan o comezo e a fin desa época (barroca) que a modernidade parece irradiar dende o seu centro máis controvertido até as súas marxes máis difusas. De aí que Benjamin continúe dicindo que para o historiador materialista non hai aparencia de repetición, é dicir, non hai sensación de que o mesmo está volvendo acontecer, como faría supor aquel *eon* recorrente ao que se refería D’Ors, pois “los momentos del curso de la historia que más le conciernen pasan a ser, en virtud de su índice “antehistórico”, momentos del presente mismo” (N 9 a, 8).

Unha reflexión sobre o Barroco, pensémolo como idea cultural, discurso estético ou período histórico, fai visíbel a condición histórica do propio concepto; deixa ver as pegadas das continxencias pragmáticas dende as que se reformulou e se segue a reformular até hoxe mesmo. Trasladando este comportamento a outros ámbitos, a reflexión sobre o Barroco denuncia á

súa vez a condición igualmente histórica de calquera outro discurso crítico ou historiográfico. Os conceptos cúñanse nun momento en resposta a unhas necesidades de presente; a partir de aí non deixan de vivir na historia, modificándose ao ritmo ao que se transforman os tempos e as preguntas que estes formulan, as inquietudes que moven a historia e marcan as canles do pensamento. Baixo un mesmo termo, ocúltanse contidos sempre distintos; non é igual o xeito de considerarmos hoxe o Barroco que o que se entendía hai cen anos, cando Heinrich Wölfflin e os teóricos da pura visibilidade o distinguiron como unha idea clave para artellar un relato universalista da evolución das formas artísticas, ou como se pensou cando xurdiu no horizonte cultural das vangardas nos anos vinte. Necesariamente, o espazo cultural afectado por este termo foise modificando ao tempo que o seu propio contido non deixou de ser outro.

Entre os moitos empregos que coñeceu atópase o de delimitar un período da cultura de Occidente arredor do seiscentos. Mais ningún concepto responde unicamente á necesidade de cuñar un discurso historiográfico ou unha idea estética; seguindo o historiador materialista, diríamos que antes que nada responde a unha continxencia política, á pragmática académica e cultural dende a que se formula, unha pragmática que –aínda que académica, ou sobre todo por académica– fálanos en primeiro lugar do seu presente. Un concepto delimita tamén un campo de poder e de representación cultural, social e política, un espazo gobernado dende determinados intereses; pode ser un negocio, académico ou editorial, e mesmo un engano, unha ilusión visual, reflexo quizais da súa propia condición barroca cando se fai visíbel como posta en escena do seu propio discurso.

Na historia de España este período chegou a delimitar unha das épocas de maior esplendor artístico, convertida por algúns en paradigma e esencia do ser español, reformulado despois nun paradoxal xiro identitario para Latinoamérica. Pero de todo isto non hai moito tempo, antes foi moi distinta a consideración desta tendencia artística. É coas vangardas históricas e coa intensa recuperación académica a partir dos anos sesenta cando o concepto de *barroco* se atopa fortemente capitalizado na historia cultural hispánica, o que explica que máis dun, autoerixido en ilustre herdeiro de tan rancia tradición, prefira gardalo celosamente para que este termo signifique iso e non ningunha outra cousa, aquilo para o cal se atopa xustificación nun fundamentado relato historiográfico. Quizais por isto non resulta doado falar dentro do Hispanismo,

menos se é literario, da idea do Barroco que cobre o século de Cervantes, Quevedo e Calderón, para trasladala como instrumento hermenéutico a épocas máis recentes.

Empecemos, pois, polo comezo: que nos lexitima, daquela, dende un punto de vista metodolóxico a falar do Barroco nos séculos XIX e XX? A resposta máis inmediata, de orde epistemolóxica, sería o feito de que este concepto historiográfico se cuña neste período; é na década dos sesenta do século XIX cando Jacob Burckhardt constata significativas mudanzas, malia que aínda incipientes, nos gustos estéticos, e uns anos máis tarde un alumno avantaxado, Friedrich Nietzsche, dedícalle un parágrafo do seu *Humano, demasiado humano*, proxectando a idea do Barroco cara a esferas estéticas e filosóficas máis amplas. Isto non sería outra cousa que a antesala dunha loita que non deixou de producir ensaios, estudos e polémicas sobre como entender o Barroco dende as perspectivas máis diversas. Facendo referencia tanto a un pasado como ao presente dende o que se enuncia, este termo queda cargado dunha controvertida carga (de presente) coa que irrompe no medio da modernidade culta, ilustrada e racionalista, coa que paradoxalmente se chega a identificar (Buci-Glucksmann, 1984; Calabrese, 1987; Bucks-Morss, 1989; Lucas, 1992; Van Reijen, 1994; Rincón, 1996; Echeverría, 1998; Cornago, 2004). A potencia de actualización e crítica deste concepto, facilmente traducíbel en termos ideolóxicos, é a que explica a súa crecente vitalidade dende hai máis dun século.

Metodoloxicamente, sería necesario, por tanto, comezar dándolle a volta á pregunta sobre que é o Barroco para formular por que nun momento dado se ten a necesidade de recorrer a este concepto, e dando un paso máis, por que a partir deste punto o debate sobre o Barroco non deixou de atravesar discursos tan diversos da modernidade, ou noutras palabras: por que tantas voces orixinarias da modernidade, ben sexa dende o pensamento crítico ou a creación artística, recorreron a este concepto?

Un imaxinario barroco, que non deixou de transformarse dende o Romanticismo gótico e o simbolismo tardío até a era dos medios e a realidade virtual, sobrevoa o horizonte cultural e artístico da modernidade. Esta é a tese que sinala a necesidade de preguntármonos por esa estraña relación de amor e odio entre a nosa contemporaneidade racionalista e as connotacións de exceso e de espiritualidade barrocas; xa non o determinar se o século XX

é un século barroco por antonomasia, ou se se trata dunha apropiación indebida ou dun movemento cíclico que retorna unha vez máis no novecentos, senón de algo previo a todo esencialismo identitario; trátase, como corresponde ademais á idea do Barroco, de lanzar un enfoque teatral que faga visíbel a posta en escena do mesmo discurso sobre o Barroco: dende que escenarios da modernidade se reformulou unha e outra vez a idea do Barroco?

Esta mirada escénica vai rematar iluminando outras montaxes da modernidade de aparencia máis clásica, denunciando a súa pretendida transparencia, necesidade e bo gusto. Todo isto transforma a pregunta inicial sobre o Barroco noutra de orde máis ampla: que modernidades para que Barroco e que Barroco para que modernidades?, como pensar o Barroco no século XX?, e viceversa: como pensar o século XX dende o Barroco?, que nos di a idea do Barroco sobre unha época que non quixo abandonar xa esta perspectiva de análise, este xeito (barroco) de entender a realidade e a historia, en última instancia, de situar o suxeito fronte ao mundo?

A modernidade como representación de si mesma

Iniciemos a andadura cunha mirada dende fóra, dende a butaca de platea, como meros espectadores destes escenarios barrocos que proliferan na era dos medios. En tanto que ollada característica da modernidade, o Barroco tradúcese non nunha, senón nunha multitude de representacións que se foron construíndo a medida que avanza a contemporaneidade; son historias que, dende o propio Hegel até voces máis inmediatas, só aparentemente máis (pos)modernas, como George Steiner, nos falan dun final, dunha historia de decadencia coa que se pecharía a aventura ilustrada da humanidade, a emancipación do home en función do saber, da ilustración e das letras, do humanismo. A historia (barroca) da modernidade é sempre a última historia, un final tantas veces reformulado, co que se trata en van de pechar a historia sobre si mesma. Un Ulises confuso embarcado nunha viaxe de regreso que non ten fin, pero que sempre está acabando, dende que empezou, repetíndose a si mesma, a mesma pero diferente. A modernidade é unha historia (mítica) da que xa se coñece o final (catastrófico), porque non deixa de suceder. Como advertiron Horkheimer e Adorno (1944), a Ilustración recóbrese coas vestiduras do mito, do natural que acaba denunciando o que de sobrenatural non deixou de haber en todo iso, aquilo que se creu expulsar en beneficio do

racionalismo secularizador, o inhumano, se cadra por iso tamén monstruoso, cara ao que a modernidade amosa tanta repulsión como atracción.

A frase “El dominio del hombre sobre la naturaleza lleva consigo, paradójicamente, el dominio de la naturaleza sobre los hombres” (30) podería erixirse en lema funesto gravado ao pé dunha desas escenas apocalípticas de corpos masacrados, deformes, que abren a película de Godard ou na cabeceira desas paisaxes –*despois da batalla*– de Juan Goytisolo, historias antigas que só os medios de comunicación modernos fixeron posíbeis na súa actual formulación, traendo o máis distante até o corazón dos fogares, o máis estraño confundido co máis cotián, o real transformado nun xogo de luces sobre unha pantalla, a morte como o outro (mediático) do suxeito, que o mira todo dende o seu lado, do lado dunha realidade feble, contaminada, inestábel, a pesar das súas aparencias (escénicas) de seguridade.

Como todo mito, a modernidade repítese unha e outra vez, poñéndose en escena, e o que se repite é o mito da modernidade, o mito do novo unha vez máis, sucedendo cada vez con maior eficacia (escénica). Cada historia é sempre a última, unha nova última historia que comeza coa propia modernidade, desagregada en romanticismos e crises finiseculares, en vangardas e posmodernidades, capítulos sempre finais dun relato cuxas orixes se quixeron encontrar nun tempo tan remoto como a Grecia clásica, tan afastado como eses campos de exterminio que aparecen pola televisión. Lyotard (1987: 40) afirma que o relato da decadencia non lle sobrevén á modernidade na súa etapa final, tantas veces repetida, senón que este nace coas súas orixes, poñendo en escena unha vez máis o mito (do novo):

Estamos tentados a crer, pues, que hay un gran relato de declinación de los grandes relatos. Pero, como sabemos, el gran relato de la decadencia ya tuvo lugar en los inicios del pensamiento occidental, en Hesíodo y en Platón. En realidad, el relato de la decadencia acompaña al relato de la emancipación como su sombra.

O relato barroco da modernidade queda contido nun escenario, nunha imaxe (virtual), onde se representan máis catástrofes, escenarios ruinosos que contan historias de exterminio, escenas apocalípticas que atravesan a escritura de Goytisolo, historias tamén de traizóns, como a que dá pé á *Reivindicación del conde don Julián*. A historia traizoándose a si mesma, a filosofía –como nos lembra Adorno ao comezo da *Estética negativa*– faltando á súa promesa

de ser igual ou estar en vésperas de producir a realidade, obriga o pensador tanto como o poeta a abrazar el tamén o estandarte da disidencia, da traizón, da violencia como forma (barroca) de pensamento, de creación. A escrita convertida en acto, e o acto feito poesía, a poesía transformada en acción, e a acción en *performance*, a música posta en pé a través das imaxes –*Notre musique*– e as imaxes sublevándose contra a historia:

la violencia, la violencia siempre : jalonando discretamente tu camino : convincente y súbita : anulando de golpe el orden fingido, revelando la verdad bajo la máscara, catalizando tus fuerzas dispersas y los donjulianescos proyectos de invasión : traición grandiosa, ruina de siglos : ejército cruel de Tariq, destrucción de la España sagrada (Goytisolo, 1970: 52).

Baixo este imaxinario de destrución, de impureza, pero tamén de xogo e de gozo, constrúense mundos tan distintos como a poesía cinematográfica de Godard, a escrita de Goytisolo ou o cine de Peter Greenaway, escenarios cambiantes que fan visíbel o texto ou as imaxes como procesos, de construción e de destrución ao mesmo tempo, como estratexias (barrocas) de resistencia fronte a formas de poder impostas (Cornago, 2005): “Víctimas de la brutalidad de la historia, nos vengábamos de ella con nuestras historias, tejidas de ocultaciones, textos interpolados, lances fingidos: tal es el poder mirífico de la literatura”, di unha das voces, *alter ego* do propio autor, en *El sitio de los sitios* (Goytisolo, 1995: 155).

Greenaway insiste en que o cine é a arte barroca por excelencia, o medio das ilusións e dos enganos ópticos, un mecanismo que se erixe en metáfora, tamén epistemolóxica, dunha época que el mesmo define como barroca:

La fin de notre siècle me paraît baroque de deux points de vue: d’abord l’excès de détails, la masse de informations, et ensuite l’idée de l’illusion et son corollaire, la tromperie avec son cortège de propagandes, qu’elles soient politiques ou publicitaires (Cieutat e Flechniakoska, 1998: 8).

Cada imaxe denuncia a súa natureza fílmica, construída, igual que cada representación social, política ou moral se manifesta no seu mesmo xesto teatral como un xogo de intereses, de poder. En 1993 o director galés recrea en *The Baby of Mâcon* o universo exuberante do dramaturgo e escenógrafo Ben Jonson. A película deléitase mostrando en exceso o detallado proceso de representación (construción) dun misterio medieval nun tempo apoca-

límpico arruinado polos intereses políticos, a mesquindade e a luxuria; todo iso inevitabelmente vinculado a unha minuciosa posta en escena do poder e do pracer, estreitamente ligados, como tamén o soubo ver Barthes (1971) nas construcións de Sade, Fourier e Loyola, representacións ritualizadas dunha transgresión convertida en utopías do corpo, da organización social e da comunicación espiritual. No escenario (erótico) dos corpos a modernidade confesa a súa mórbida atracción polo excesivo, polo deforme.

O Barroco é tamén a afirmación desas representacións, aínda que sexa sobre as súas propias ruínas, sobre as súas propias deformidades. Pero este é un relato que nace, en todo caso, cunha profunda vocación temporal, cunha forte conciencia do paso do tempo e dos estragos que –sobre a historia (dos corpos)– este vai deixando, e por iso cun incondicional sentido de presente dende o que se constrúe –e construíndoo gózase– ese relato de acabamento e de excesos, de aí a súa profunda conciencia escénica, de *estar-representándose*, polo que antes que dun relato podemos falar dun teatro (barroco) da modernidade. Este escenario álzase sobre unha arraigada conciencia das súas limitacións temporais, espaciais, pero sobre todo epistemolóxicas, o que lle confire un profundo sentido trágico, pero tamén unha decidida vontade de mirar máis alá, de seguir sendo, aínda que sexa a través deses retallos, sobre os seus propios corpos (fragmentados); unha vontade de volver ser, unha vez máis, en cada representación. Isto explica esa mirada melancólica á que se refire Benjamin, tan chea de tempos, de memoria e de pasados, e por iso tamén de destrución, pero igualmente movida por unha forza irracional de vida, de seguir mirando, actuando no escenario presente (da historia), de *seguir-sendo*.

O relato barroco da modernidade escenificase dende o xesto dun rostro volto cara a atrás, como o daquel *Angelus Novus*, de Paul Klee, convertido en alegoría da historia na *IX Tese* de Benjamin; unha ollada que observa con pavor as catástrofes que se van acumulando ao fío do que se chama *progreso* –textualmente *For-schritt*, paso adiante–, pero que non deixa por iso, dende ese ir cara a diante mirando o pasado, de sentir o seu presente, efémero e inconcluso, físico e vivo; senón ao contrario, esa ollada que Benjamin define como dialéctica vincúlase máis intensamente –máis traxicamente– a ese aquí e agora dende o que se proxecta, dende o que se constrúe, por iso é revolucionaria, aínda que sexa dende esa paisaxe de destrución que deixa o paso do tempo, pero concreto na súa calidade física e material, é dicir, escénica.

Esta historia implica, polo tanto, unha vocación arqueolóxica, dende a que nace a modernidade, dende Nietzsche a Foucault, como un exercicio de procura e de re-visión, de volver ver unha vez máis, sempre unha vez máis, como quería o filósofo de Basilea, existindo unicamente nese eterno retorno, sempre diferente e singular, dun presente (de representación) que se consume en cada momento de iluminación; unha iluminación que alumea a noite da razón capitalista, o pesadelo máis negro da modernidade, pero tamén o pracer de seguirmos sendo (representación) físicos e inmediatos, concretos e singulares no medio desta travesía pola xeada inmensidade da abstracción, que dixera Benjamin.

O teatro barroco da modernidade está construído sobre citas e fragmentos, en modo imperfecto, mais a diferenza doutro tipo de representacións estas exhiben con impúdica desesperanza, dende un estado de trágica conciencia, os retrincos sobre os que se constrúen, sabendo que cada unha destas voces contén en si mesma unha historia máis desta modernidade escura e brillante, xustaposición inconexa de todos os paraísos e infernos que se levan sucedido, promesas e desfeitas atrapadas en cada unha destas alegorías (da modernidade) do tempo presente. É unha historia de resignación e de submisións, mais tamén de protesta e de resistencia, como as vidas deses *santos* da disciplina e do pracer postas en escena por Goytisolo na *Carajicomedia*, loitando (e gozando) ao longo dos séculos nun intento por seguir-resistindo (sendo), nun continuo devir, estado de variacións e de metamorfoses, porque como di esoutro autor de recargados escenarios poboados por grotescas figuras en constante perigo de disolución que foi Elias Canetti (1981: 358):

sólo a través de la metamorfosis, entendida en el sentido extremo en el que empleamos aquí el término, sería posible percibir lo que un ser humano es detrás de sus palabras; de ninguna otra manera podría captarse lo que de reserva vital hay en él.

Escenificacións do tempo: un xogo cos límites

Porén, este presente incerto do eu pensándose a si mesmo inaugura un tempo do *despois de*, no que se instala a modernidade, crescendo dende un profundo sentimento de finitude, de estar ao final de algo, ou xa máis ben no despois dese final inminente, que pasa a ser inmanente, como sinala Kermode (1967). Igual que no teatro da morte de Kantor, a representación empeza

cando xa todo rematou; o pano érguese nese *despois da* historia e das revolucións; todo pasou xa antes. O suxeito asiste perplexo a un xogo cuxas regras se impoñen de maneira fatal. Tras a crise dos Estados-nación á que se refiren Hardt e Negri (2003), as regras xa non dependen da economía nacional de cada Estado, senón que se constrúen sobre un taboleiro global ampliado ao resto do mundo, un capitalismo máis consciente de si mesmo, como toda a modernidade, menos pudoroso. A ese escenario baleiro do *despois de*, onde se amorean os recordos desordenados dun pasado que xa non é, dunha historia de progreso, igualdade e xustiza que nunca foi, saen unha vez máis os personaxes de Kantor, que son os personaxes do século XX, soldados atados aos seus fusís e xenerais sobre os seus cabalos, curas e rabinos mostrando as súas cruces, sinistros familiares que saen dalgún escuro pasado, inxenuamente liberados do sentimento de culpa, convertidos en máscaras de si mesmos, para tratar de revivir a súa nenez, as súas historias de decadencia e de destrución, dunha Polonia habitada polos mortos que deixaron os uniformes; repiten unha e outra vez os mesmos xestos, as mesmas accións, que se fan cada vez máis estúpidas, máis inútiles, como os obxectos que arrastran con elas, restos do naufraxio que chegan até as praias dunha modernidade escindida na representación imposible do novo, que é o mesmo, a mesma historia animada por un mito que trata de pecharse sobre si mesmo, sobre o seu destino como cumprimento dunha razón universal. Pechar a viaxe, coma Ulises, para regresar ao punto de partida, e constituírse nunha soa historia cun só sentido, completa e autosuficiente, igual a si mesma; pero Ítaca converteuse nunha axencia funeraria onde se amorean móbeis vellos, unha axencia de colocación de actores de aspecto sospeitoso que simulan ser quen non son, unha cantina dunha estación de tren onde xa só chegan os extraviados.

Neste tempo (da representación) todo perde o sentido lóxico desa historia previa que nunca foi; todo se revela pura actuación, xogo de substitucións e de aparencias, suxeito a unha nova lóxica, que é a lóxica escénica desa historia, a historia do capital emancipado sobre si mesmo, dos signos feitos visíbeis funcionando de maneira autónoma; accións, textos, corpos e sons batendo uns cos outros. Os actores quedan convertidos en personaxes dunha obra que non comprenden, porque o relato único (da modernidade) se avariou e só resta a posibilidade de seguir actuando, para que a maquinaria (da representación) siga en pé, dende o plano de inmanencia formado polos propios corpos-actores en acción, pola materialidade dos obxectos inservíbeis, pola enerxía colectiva producida por todo o conxunto, que por momentos rexorde

da desorde para revelarse nun único canto rítmico como unha forza colectiva (desexante), a forza emerxente das multitudes, ás que se refiren Hardt e Negri (2004) como a posibilidade para unha democracia na sociedade global. Esta democracia non pasa xa polo pobo, o proletariado ou a masa, polo teatro dramático do capitalismo industrial, senón polas multitudes, irreducíbeis á unidade, informes, próximas tamén ao monstruoso, ao caos (vitalista) do que aínda non foi ordenado, composta de singularidades, diferenzas emancipadas –coma o capital– transformadas en motores de resistencia contra os destinos organizados polas historias; poboacións sublevadas contra as regras do xogo, movementos desesperados de individuos, como os que se amorean no imaxinario barroco de Goytisoló, confundindo séculos de historias. Esa é a posibilidade de seguir pensando a historia como resultado dun desexo creador; “el impulso de destrucción de las masas era a fin de cuentas su instinto creador más profundo?” (Goytisoló, 1993: 52), pregúntase un confundido Doctor Marx no medio dunha exultante sociedade de consumo que hai tempo que deixou de pensar en revolucións para centrarse en producir e en consumir, o que sexa, pero con exceso.

98

La saga de los Marx ábrese coas imaxes (televisivas) dunha soleada praia privada na costa italiana ameazada polo inesperado desembarco dun *ferry* ategado de fuxitivos albaneses, imaxes que o “zapeo convulsivo de Tussy” (a filla menor de Moro) facía contrapor co “sofisticado transatlántico reconstruído en los estudios de Cinecittà” (20). A mesma maquinaria da representación que parece impor unha orde resístese monstruosa a unha economía da identificación, da redución do outro ao mesmo; é o teatro barroco (da modernidade) onde todo é o que parece, acartonado, falso, pero ao mesmo tempo tamén *outra* cousa, estraña, descoñecida, física e desmesurada, como ese “herrumboso y maltrecho transbordador de jubilosa y exultante carne humana” (20) que fita o espectador retándoo a descubrir, como as alegorías de Benjamin, o sentido oculto do que está vendo dende o outro lado (da pantalla), dende ese aparente *despois de* que inaugura a escenificación da modernidade.

Escenificacións do espazo: o exceso opaco das presenzas

Dende este aparente non-tempo, polo que transitan os heroes de Joyce perdidos no aquí e no agora das palabras ou os personaxes de Beckett no presente suspendido do escenario –burato negro que absorbe todos os sentidos

e todas as historias–, maniféstase con enigmática claridade o propio espazo (de representación) dunha desaparición. Fronte á disolución da conciencia temporal, difuminada en mil tempos paralelos, ilumínase un acto de disolución, un espazo para o acontecemento, invitación ao xogo das substitucións sen fin, das ausencias e das presenzas, do son eu pero represento outro, do descubrimento do outro dentro do mesmo. Nos albores do século XX, dando fe doutra historia de decadencia, a do imperio astrohúngaro, a dunha Europa que acabaría coa Guerra Mundial, Hugo von Hoffmannsthal (1982: 31) fainos ver o espazo desta disolución provocada pola proliferación excesiva de conceptos e de abstraccións:

Todo se descomponía en partes, y cada parte en otras partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. Las palabras, una a una, flotaban hacia mí; corrían como ojos, fijos en mí, que yo, a mi vez, debía mirar con atención: eran remolinos, que dan vértigo al mirar, giran irresistiblemente, van a parar al vacío.

Un tempo vivido como crise de todo o estábel obriga a continuos “actos de invención” –como di Eco (1992: 78), cualificando a espiritualidade barroca como a “primera clara manifestación de la cultura y de la sensibilidad modernas”. Esta capacidade creativa, metamórfica, permite seguir pensando nunha realidade en constante movemento, cuxos signos volven revestirse da condición enigmática que xa ostentaron en épocas só aparentemente menos claras. Este espazo (de invención) é tamén, unha vez máis, unha invitación á resistencia a partir da revelación dunha materialidade concreta, do mundo como (vontade de) representación e por iso de xogo e de gozo, de pracer (físico) e de pensamento, unha resistencia que adquire os rasgos dunha acción en proceso, aquí e agora, performativa. Esta tarefa infinita de interpretación, e á vez de invención, constitúe o home moderno, enfrontado a unha “gigantesca maquinación para dotar de sentido expreso el mundo” que é o Barroco –segundo o define Fernando de la Flor (1999: 11)–, pero tamén a modernidade (barroca). Este é o “home estruturalista” de Barthes, revestido desa condición operacional coa que Deleuze (1988) cualifica o barroco de Leibniz, que busca os sentidos nos procesos (de construción) antes que nos resultados, nos *modus operandi* antes que nos produtos, nos escenarios antes que nas historias, nos ritmos desas maquinarias; desta sorte, o home estruturalista:

prête l’oreille au naturel de la culture, et perçoit sans cesse en elle, moins des sens stables, finis, “vrais”, que le frisson d’une machine immense qui est l’humanité en train de procéder inlassablement à une création du sens, sans

laquelle elle ne serait plus humaine. Et c'est parce que cette fabrication du sens est à ses yeux plus essentielle que les sens eux-mêmes (Barthes, 1964: 227).

100 Neste espazo iluminado xa non hai lugar para a transparencia, para a adecuada identificación de significantes e significados, do outro co mesmo; todo se alza baixo o signo da non coincidencia, e por tanto do exceso, que fai visíbeis os límites no momento da súa transgresión. A ollada barroca descobre un mapa de confrontacións alzado sobre un espazo convertido no escenario dunha actuación; os discursos e relatos que ateigan os escenarios da modernidade descóbreanse como outros tantos actos (de representación). A mirada barroca saca á luz todas as representacións, converte en xogo e en simulacro o que observa, *sub species theatralis*, coma o ollo da cámara de Greenaway, desvelando cada imaxe como unha medida posta en escena, cada trama como unha cerimonia de perversión, cada ficción como un contrato fatal que vincula, en primeiro lugar, o propio espectador que acepta entrar no xogo. O que mira, transformado en actor protagonista da representación, en *voyeur* do escenario íntimo dunha violación (monstruosa), faise tamén visíbel dentro deste teatro que, movido por unha vocación de exceso (de deformidade), tende a mostrar sempre demasiado, até chegar –como explica Baudrillard (1987: 18)– á obscenidade da representación capitalista, onde todo se finxe transparente, onde se actúa coma se fose realidade, coma no escaparate televisivo, sen escena, sen teatro e sen ilusión, “sometido a la cruda e inexorable luz de la información y de la comunicación”.

Pero como vítima propiciatoria deste escenario sacrificial aparece o signo (dese exceso), o corpo en primeiro lugar da propia escritura, da palabra inscrita no baleiro da páxina en branco; posta en escena que, como soñou Mallarmé, só producirá o espazo como acontecemento dun azar, pois “NADA [...] HABRÁ TENIDO LUGAR [...] SINO EL LUGAR” (1971: 132-133). É a revelación da materialidade física da escrita, do corpo da linguaxe, virá unido o gozo dunha transgresión, unha acción cuxo sentido é o pracer do que acaba no mesmo intre en que nace, irreducíbel, como a propia representación. O Barroco xorde no horizonte da modernidade como unha reivindicación da calidade erótica da linguaxe, en palabras de Barthes (1984: 18): “seul le baroque, expérience littéraire qui n’a jamais été que tolérée par nos sociétés, du moins la française, a osé quelque exploration de ce que l’on pourrait appeler l’Éros du langage”; un xesto que se resiste a poñerse en función de todo o que non sexa el mesmo ocorrendo de novo con cada representación, sucedendo

excesivo unha e outra vez nese espazo feito visíbel, paralizando, coma nunha foto fixa, a pretendida naturalidade de calquera discurso que busque a súa rendibilidade ao servizo dalgunha “boa causa”; é o *pracer da escritura* como política da representación dos propios corpos, empezando polo corpo-acción da escritura erguida sobre a escena (física) da páxina en branco. O exceso opaco desta presenza-acción posta en escena sabe xa que a dimensión social dun texto, como dunha imaxe:

ne se mesure ni à la popularité de son audience ni à la fidélité du reflet économique-social qui s’y inscrit ou qu’il projette vers quelques sociologues avides de l’y recueillir, mais plutôt à la violence qui lui permet de s’écarter des lois qu’une société, une idéologie, une philosophie se donnent pour s’accorder à elles-mêmes dans un beau mouvement d’intelligible historique. Cet excès a nom: écriture. (Barthes, 1971: 14)

A procura desta calidade concreta e material revélase tamén como una peza clave no pensamento de Benjamin para chegar á imaxe dialéctica, así como da posterior teoría crítica da Escola de Frankfurt; de aí a evolución de Adorno cara á estética, cara ao concreto da percepción como un xeito de corrixir o mecanismo de poder que acompaña a dialéctica racionalista da Ilustración, o mecanismo perverso que encadea un concepto a outro, denunciado incansabelmente por outro dos espíritos barrocos por excelencia da modernidade, Miguel Romero Esteo.

A escena (teatral) do século XX faise visíbel sobre a súa propia materialidade, sobre a presenza dos corpos, das palabras e do mesmo pensamento convertido en acción. Neste contexto Romero Esteo (1979: 32) insiste en diferenciar racionalismo e racionalidade: “la racionalidad funciona en la concreción y la materialidad de las cosas, y por eso diferencia y diversifica. El racionalismo funciona en la abstracción, y por eso uniformiza cretinamente a las cosas multiformes”; a primeira conduce a unha liberdade de expresión, mentres que a segunda funciona como represión da realidade en función das abstraccións.

Esta ollada material e barroca, erótica, ispe as representacións da súa aparente inocencia, desvelando todo acto de posta en escena como un exercicio de sedución do outro, e por tanto de poder; pero por iso tamén de pracer cando ese sometemento se realiza de maneira voluntaria. Perdida a suposta inocencia das representacións, dos discursos e dos conceptos, o tempo

presente, próximo e familiar, faise estraño e enigmático, coma nunha alegoría, que Benjamin transforma para a modernidade en imaxe dialéctica. Unhas e outras constrúense dende esta explícita vontade escénica; nacidas para mostrarse, como a propia modernidade, ordenan mediante un exercicio de ostentación os retallos enigmáticos que a compoñen, dando lugar a un campo de forzas, de tensións e de enfrontamentos, coma os escenarios de Kantor, onde corpos, palabras, lóxicas e ritmos se alzan contra calquera idea de totalidade, de unidade de sentido.

Un exceso de ordenación regula a disposición (escénica) do que está pensado para ser mirado, para ser consumido. Tras esa proliferación de obxectos que ateigan os escaparates da modernidade agáchase un límite e un desexo, detrás dos cales se abre un espazo informe que nega o sentido aparente do que se deixa ver; o familiar e próximo convértense en signo dunha verdade oculta que non se chega a descifrar. A curiosa clase media amoréase diante dos escaparates dun novo negocio que acaba de abrir as súas portas na cidade. É unha fotografía en branco e negro cos bordos amarelos; pode ser un documento sociolóxico do século XIX ou unha alegoría que transforma os corpos desexantes en caveiras diante dun escaparate baleiro que só contén os rostros ocos reflectidos nun pequeno espello, único obxecto que queda nas vitrinas do comercio. O lema desta alegoría tomámolo dunha cita de Paul Morand (“L’avarice”, *Les 7 pechés capitaux*, 1929, pp. 26-27) recollida por Benjamin (H2 a, 3): “La necesidad de acumular es uno de los signos precursores de la muerte tanto en los individuos como en la sociedad”. A mirada dialéctica descobre a realidade como un espazo de contrastes levados ao extremo, paraísos e infernos dispostos, coma nos barrios marxinais das grandes urbes, en vergoñante promiscuidade, máis alá, como a lóxica do capital, do seu sentido aparente.

102

Os teatros da verdade: representacións epistemolóxicas

A comezos dos oitenta Foucault responde á enquisa *¿Qué es la Ilustración?* comentando o texto de Kant que dous séculos antes levaba xa por título esta pregunta. A xuízo de Foucault, Kant destaca antes o contido da Revolución francesa, á que nace ligada a Ilustración, que os signos marxinais, como a mirada dende a que se constrúe ese evento, “el modo mediante el cual la Revolución se hace espectáculo” ou “la manera en que es acogida en la peri-

feria por los espectadores que no participan en ella pero que la contemplan y asisten a ella” (Foucault, 1983/1984: 203). A Ilustración nace como un xiro autoconsciente, como unha ollada explícita sobre si mesma; os espectadores que asisten aos actos revolucionarios inauguran unha maneira orixinaria de *mirar* o teatro da historia. Esta actitude, que define a *episteme* moderna, é dicir, o modo no que o saber moderno se constitúe, é definida por Foucault como unha ontoloxía crítica do presente. Coincidindo coa definición do Estruturalismo que o propio autor ofrece, trataríase da “conciencia despierta e inquieta del saber moderno” (Foucault, 1968: 206). O escenario do saber xa non apunta a unha metafísica transcendental, tampouco a unha escola ou a un método, senón a un campo de inmanencia dende o cal o mesmo suxeito que mira, que se cuestiona, se constitúe como tal, resultado das condicións económicas, sociais e psicolóxicas que definen o seu presente. A modernidade, como a Ilustración da que participa, adquire a súa actualidade nese xiro autorreflexivo –operación estruturalista– que a fai ser consciente de si mesma, construír de maneira consciente a súa propia posta en escena, “tanto en relación a la historia general del pensamiento, como en relación a su presente y a las formas de conocimiento, de saber, de ignorancia y de ilusión en las que sabe reconocer su situación histórica” (Foucault, 1983/1984: 200).

103

Unha ontoloxía crítica do presente é unha ontoloxía do propio suxeito construído de maneira consciente sobre os límites da razón, pero non para aceptar xa as súas fronteiras, como tacitamente se desprende da crítica kantiana, senón para preguntarse pola posibilidade do seu franqueamento, o que implica á súa vez a pregunta polo que un é, afondar “en la contingencia que nos hizo ser lo que somos la posibilidad de ya no ser, hacer o pensar lo que somos, hacemos o pensamos” (105).

A teatralidade orixinaria da modernidade consiste nunha posta en acto da historia, do saber e das identidades, de xeito que sobre este escenario se levante un signo de interrogación. Esta función crítica caracteriza o modo de representación dialéctico, barroco e materialista na época contemporánea, construíndose, como explica Bernard Dort en *La représentation émancipée*, sobre uns elementos, corpos e imaxes, textos e accións, que xa non se deixan ordenar en función dun sentido imposto dende fóra:

Aujourd’hui, par l’émancipation progressive de ses différentes composantes, elle [la théâtralité] s’ouvre sur une activation du spectateur et renoue ainsi avec

ce qui est peut-être la vocation même du théâtre : non de figurer un texte ou d'organiser un spectacle, mais d'être une critique en acte de la signification (Dort, 1988: 184).

104 Antecedente desta ontoloxía crítica, e escénica, do presente, a figura de Nietzsche pasou á historia posterior dunha cultura que se resiste a verse reducida a un cúmulo de representacións como o gran fustigador dos teatros e das ilusións. Porén, dende o comezo da súa traxectoria intelectual, posta en escena cun estudo precisamente sobre as orixes da traxedia, o mozo catedrático de Basilea insiste na necesidade das representacións, das ilusións e dos enganos, porque “toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error” (1988: 32), e por iso tamén da arte, o campo por excelencia das representacións, da mentira e do ilusorio, e entre todas as artes destaca o teatro, un teatro físico e musical, espazo de transformacións, de pracer, de dor e de coñecemento, que faga soportábel o que doutro xeito sería insoportábel, o magma escuro, dionisiaco, o Un primordial do que nacen todas as representacións, non para representar o irrepresentábel, senón para dar fe de que hai algo que escapa a todos os escenarios, sobre o que se debe levantar tamén o impulso ético, como décadas despois defenderá Lévinas coa súa defensa do *ser-para-o-Outro*. Sobre esta verdade (escénica) o home ergue un mundo á súa medida, que non é a medida da realidade, senón un mundo traducido ao consciente, os teatros da verdade, da xustiza, a moral e o dereito, metáforas antropomórficas que con pretensión universalista negan todo o que non poden aceptar, a súa condición de representacións dun mundo que escapa ás súas limitacións.

Nun xesto que ten tanto de ético como de estético, polos fundadores e xa inextricábeis da modernidade, o autor de *Así falou Zaratustra* salta á escena do pensamento occidental poñéndose el mesmo en escena, facéndose visíbel como corpo(escritura)-pensante, pero por iso, en tanto que se trata dun teatro das ideas, tamén como máscara (parlante), de filólogo, heroe trágico ou sátiro, nunha palabra, como escritura e retórica, corpo físico, intensidades orais que definen un estilo híbrido de filosofar, un teatro enérxico do pensamento, que acabará morrendo dentro da mesma escena, recuperado polo relato da modernidade como acto sacrificial do pensamento á súa propia condición escénica. Nietzsche preséntase a si mesmo fronte aos tribunais da modernidade cunha profunda conciencia (trágica) do seu ser como actuación, unha *performance* marcada polo exceso vital do físico, polo “materialismo dio-

nisiaco” que Sloterdijk formula en *El pensador en escena*. No horizonte da modernidade xorde a necesidade dunha nova ética (física) do pensamento, máis consciente de que detrás de cada palabra hai un corpo, de que antes do logos está a fala, o dicir como acción; unha ética que

sabe que no existe nada máis indecente que la falta de energía que se presenta como ciencia; siente que no existe nada máis sospechoso que el miedo a la verdad que se hace pasar por conciencia crítica; y nada más falso que esa incapacidad de reconocimiento que se hace pasar por una facultad superior (Sloterdijk, 2000: 135)

A realidade do pensamento revélase como un acto escénico, xogo de ilusións, substitucións e enganos, pero tamén, como toda representación, afirmación de si mesma, física, inmediata e vital, impulsada, como os personaxes de Greenaway, por unha paixón polas representacións e polos xogos, paixón polo poder, pero tamén nun sentido positivo polo poder como fonte vital que anima o home no seu *ser-actor*, é dicir, no seu *ser-para-o-Outro*, no seu volver unha e outra vez a representarse, en cada instante unha vez máis; estes son os teatros da verdade, a verdade ética e estética, física e política do teatro (da modernidade).

Neste sentido que o mundo de Kantor, onde os actores se converten en personaxes de si mesmos facendo ostentación da súa perversa misión substitutoria, fai visíbel o seu propio creador, o director polaco posto en escena, camisa branca, bufanda negra, o cigarro prendido e o rostro afundido, mentres observa as súas figuras, personaxes dun pasado que como viaxeiros do tempo chegan a este presente da escena, construído para a mirada dun terceiro, do espectador, no que se transforma inevitabelmente o home moderno. Neste escenario das ideas e da vida, da memoria, todo adquire a súa única verdade na medida en que é visto polo outro, quen coa súa mirada termina de poñer en pé esta representación (da verdade). Como unha alegoría do pensamento, Kantor observa entre indiferente, perplexo ou emocionado, os fantasmas que o viñeron visitar, interrogándoos coma quen trata de desvelar o segredo do enigma (da historia). A diferenza –escénica– con outras épocas é que este personaxe, como Nietzsche, sábese á súa vez mirado por outros, de aí o imperativo escénico –ético– da modernidade, *finco ergo sum*, ou parafraseando a Sloterdijk (2000: 49): “Pensar sobre el escenario genera más verdad”. A irrupción física do pensador na escena, do pensamento como acción, apunta

a unha ética somática, feita posíbel polo descubrimento das psicoloxías profundas, que están na base da modernidade.

Fronte á ollada de Kantor ábrese unha paisaxe detida habitada por actores mortos, bonecos que se aferran aos seus corpos, unha escena que xira arredor do presente da representación, realizado unha e outra vez con cada nova entrada, sempre dos mesmos personaxes. Como nunha alegoría benjaminiana, a historia maniféstase como construción, como acto explícito de representación posto en escena. É un mundo pechado onde todo denuncia o seu carácter substitutorio doutra realidade; todo é falso. A historia moderna como mito de progreso queda transformada nunha paisaxe detida que expresa a fugacidade do tempo. A alegoría chega a captar, en palabras de Adorno (1991: 117), “el Ser histórico como Ser natural en su determinación histórica extrema, donde es máximamente histórico”. A historia, como escenificación fundamental do discurso da modernidade, manifesta a súa natureza esencialmente temporal, deixando ao descuberto o mito do novo, que se alza como unha interrogación (dun sentido) fronte a quen o mira.

106

Tratar de escapar a este escenario buscando un espazo de verdade, un espazo de non representación, supón renunciar ás aparencias para afirmar o que non se ve, ideais racionalistas en nome dos cales se acaba chegando a calquera irracionalismo, como afirma Romero Esteo, ou na formulación de Lyotard (1987: 26): “Los siglos XIX y XX nos proporcionaron terror a hartar. Ya pagamos suficientemente la nostalgia del todo y de lo uno, de la reconciliación del concepto y de lo sensible, de la experiencia transparente y comunicable”.

A última escenificación da modernidade é a dela mesma pensándose unha e outra vez material, inmediata e fugaz, ao tempo que se constrúe como discurso epistemolóxico, é dicir, como condición (posta en escena) do saber (da historia), construción dos discursos que delimitan as áreas de coñecemento; e con iso do propio pensador, feito visíbel, no acto físico de pensar, instante da revelación, como quería Benjamin, momento de vida, de verdade na súa íntima condición escénica, e por iso excesiva.

A mirada barroca da modernidade reivindica e traizoa ao mesmo tempo a representación que ela constrúe, afirmación dun desvío –singular–, dun desprazamento, dun exceso e dunha desaparición, *visión de paralaje* diría

Žižek (2006); defende unha realidade física que se afirma antes de calquera lectura, historia ou sentido, inevitabelmente escénica, pero non por iso falsa; a única verdade é a verdade das representacións tratando de sosterse por riba da dor esencial que ameaza o individuo no seu sentir tráxico, parafraseando a cita de Nietzsche coa que se abre este ensaio. É polo tanto unha modernidade proxectada cara a un alén, é dicir, tamén espiritual, máis física canto máis transcendental nunha época paradoxalmente posmetafísica, máis vital e gozosa canto máis consciente do seu corpo (excesivo), para descubrir no centro deste, no centro das representacións e dos teatros (da verdade), un punto cego dende o que volve proxectar cara ao descoñecido, dende o que volver ligarse *–religare–* co transcendental, por isto afirma Lyotard (1981: 61) que a escenificación, técnica fundamentalmente política de inclusións e exclusións, é tamén “la religión de la irreligión moderna, lo eclesiástico de la laicidad”. Unha modernidade, polo tanto, en positivo que no medio do espectáculo mediático (virtual) do capitalismo é capaz de resistir cos seus corpos, de seguir vendo o outro, o horizonte infinito *–relixioso–*, que levou a Nietzsche (1988: 254) a dicir que:

por fin el horizonte se nos aparece otra vez libre, aunque no esté aclarado, por fin nuestras naves pueden otra vez zarpar, desafiando cualquier peligro, toda aventura del cognoscente está otra vez permitida, el mar, *nuestro* mar, está otra vez abierto, tal vez no haya habido jamás *mar tan abierta*,

ou en palabras de Romero Esteo (1971):

Hay hoy en día una eclosión de ideas nuevas, de novísimas formas de sensibilidad, de insólitas situaciones conflictivas. Vivimos en una sociedad cada vez más multiforme y cambiante. Teatral, en el sentido casi ontológico del término.

Óscar Cornago
CSIC-Madrid

Bibliografía

- Adorno, Theodor Wiesengrund. 1966. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus/Cuadernos para el Diálogo.
- [1972] 1991. “Idea de historia natural”, en *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós, pp. 103-134.

- Barthes, Roland. 1964. *Essais critiques*. París: Seuil.
- 1971. *Sade, Fourier, Loyola*. París: Éditions du Seuil.
- 1984. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París: Éditions du Seuil.
- Baudrillard, Jean. 1987. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- Benjamin, Walter. 1982. *Libro de los pasajes* (ed. Rolf Tiedemann). Madrid: Akal, 2005.
- Buci-Glucksmann, Christine. 1984. *La Raison Baroque. De Baudelaire à Benjamin*. París: Galilée.
- Buck-Morss, Susan. [1989] 1995. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Calabrese, Omar. [1987] 1994. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Canetti, Elias. 1981. *La conciencia de las palabras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cornago, Óscar. 2004. “Nuevos enfoques sobre el Barroco y la (Pos)Modernidad (a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor)”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 22, pp. 27-51.
- 2005. *Resistir en la era de los medios. Estrategias preformativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Cieutat, Michel e Jean-Louis Flechniakoska. 1998. *Le grand atelier de Peter Greenaway*. París / Strasbourg: Presses du réel/Université des Sciences Humaines.
- De la Flor, Fernando. 1999. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Deleuze, Gilles. [1988]. 1989. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- Dort, Bernard. 1988. *La représentation émancipée*. Arles: Actes Sud.
- Echeverría, Bolívar. 1998. *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- Eco, Umberto. [1962]. 1992. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Foucault, Michel. [1966]. 1968. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.

- 1983/1984. *¿Qué es la Ilustración?* Madrid: Las Ediciones de la Piqueta / Ediciones Endymión.
- Goytisolo, Juan. [1970]. 1988. *Reivindicación del conde don Julián*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- 1982. *Paisajes después de la batalla*. Madrid: Austral.
- 1993. *La saga de los Marx*. Barcelona: Mondadori.
- 1995. *El sitio de los sitios*. Madrid: Alfaguara.
- 2000. *Carajicomedia de Fray Bugeo Montesino y otros pájaros de vario plumaje y pluma*. Barcelona: Seix Barral.
- Hardt, Michael e Antonio Negri. [2000]. 2003. *Imperio*. Bos Aires: Paidós.
- 2004. *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Bos Aires: Debate.
- Horkheimer, Max e Theodor W. Adorno. [1944]. 1994. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Kermode, Frank. [1967]. 2000. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.
- Lucas, Ana. 1992. *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*. Madrid: UNED.
- Liotard, Jean-François. [1973]. 1981. *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos.
- [1986]. 1987. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Mallarmé, Stéphane. [1897]. 1971. *Un golpe de dados*, en *Antología*. Madrid: Visor.
- Nietzsche, Friedrich. [1882]. 1988. *La gaya ciencia*. Madrid: Akal.
- [1903]. 1974. *El libro del filósofo*. Madrid: Taurus.
- Rincón, Carlos. 1996. *Mapas y pliegues: ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*. Santafé de Bogotá: Colcultura.
- Romero Esteo, Miguel. 1971. “Peter Brook. *The empty space*”, en *Nuevo Diario* (Madrid), 9 maio.

— 1979. “A modo de introducción que no introduce nada”, en *El vodevil de la pálida, pálida, pálida pálida rosa* (ed. Miguel Romero Esteo). Madrid: Fundamentos, pp. 7- 56.

Sloterdijk, Peter. [1986]. 2000. *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*. Valencia: Pre-Textos.

Van Reijen, Willem. 1994. *Die authentische Kritik der Moderne*. München: Fink.

Von Hofmannsthal, Hugo. [1901]. 1982. *Carta de Lord Chandos*. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos.

Žižek, Slavoj. 2006. *Visión de paralaje*. Bos Aires: Fondo de Cultura Económica.