



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA Y A DISTANCIA

**ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DE LA POSMODERNIDAD EN LA
DRAMATURGIA MEXICANA DE LOS AÑOS NOVENTA: EL CASO DE ALICIA
DETRÁS DE LA PANTALLA DE LUIS MARIO MONCADA.**

TESINA QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

MARIO ALBERTO SILVA VALLE

ASESORA: DRA. LOURDES PENELLA JEAN

SWAYED

CIUDAD DE MÉXICO

2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Samuel

Agradecimientos

Agradezco a la UNAM por todo lo que me ha dado durante tantos años. A la Dra. Lourdes Penella Jean por aceptar dirigir este trabajo y ser mi guía durante el proceso. ¡Muchas gracias por todo maestra! A mis lectores y sinodales por tomarse el tiempo y colaborar con sus conocimientos: Lic. Raúl Aguilera, Dr. Víctor Díaz Arciniega, Lic. Teresa Bernal, Mtra. Rosa María Gómez. Un agradecimiento especial al maestro Luis Mario Moncada porque ahora que lo conozco confirmé su talento y calidad humana que antes sólo había leído en sus obras. Agradezco a mi familia y a mis amigos porque entre las páginas de cada tesis que he escrito ha quedado parte de su sabiduría. Agradezco al teatro, del cual me siento orgulloso de formar parte. Gracias a todos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I.- HACIA UN CONCEPTO DE POSMODERNIDAD	4
1.1.- LA POSMODERNIDAD COMO CATEGORÍA HISTÓRICO CULTURAL	4
1.1.1.- <i>Los valores de la modernidad</i>	7
1.1.2.- <i>La posmodernidad frente a la modernidad</i>	9
1.2. LA POSMODERNIDAD COMO CATEGORÍA ESTÉTICA.....	16
1.2.1.- <i>La posmodernidad en las artes plásticas</i>	18
1.2.2.- <i>La posmodernidad en la Literatura y el Teatro</i>	20
CAPITULO II.-LA DRAMATURGIA MEXICANA DEL SIGLO XX Y LA GENERACIÓN DE LOS AÑOS NOVENTA. ...	28
2.1.- EL SIGLO XX Y LA RENOVACIÓN EN LA ESCRITURA DRAMÁTICA	28
2.1.2.- <i>La Generación del Medio Siglo</i>	30
2.1.3.- <i>La generación perdida</i>	32
2.1.4.- <i>La generación de la Nueva Dramaturgia Mexicana</i>	35
2.2.- LA GENERACIÓN DE LOS AÑOS NOVENTA: TEXTOS Y CONTEXTOS.....	37
2.2.1.- <i>Contexto histórico de fin de siglo</i>	38
2.2.2.- <i>Características temáticas y estilísticas</i>	41
2.2.3.- <i>Luis Mario Moncada y Alicia detrás de la pantalla</i>	47
CAPTÍTULO III.- ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DE LA POSMODERNIDAD EN ALICIA DETRÁS DE LA PANTALLA.	50
3.1.- LA TRASGRESIÓN ARISTOTÉLICA	50
3.1.1.- <i>Metadrama</i>	53
3.1.2.- <i>Montaje</i>	58
3.2.- INTERTEXTUALIDAD: PASTICHE Y PARODIA	63
3.2.1.- <i>Pastiche</i>	64
3.2.2.- <i>Parodia</i>	72
CONCLUSIONES.....	77
BIBLIOGRAFÍA	83

INTRODUCCIÓN

En los años setenta del siglo XX comenzó a vislumbrarse un nuevo paradigma económico, social y cultural denominado de distintas formas: “Posmodernidad”, “Capitalismo tardío”, “Sociedad posindustrial” o “Sociedad de la información”. A una de sus consecuencias, François Lyotard la denominó la muerte de los “metarrelatos” y se refería al cambio en las formaciones discursivas de la modernidad. En los discursos artísticos la fractura que vislumbró Lyotard se orientó hacia el surgimiento de los pequeños relatos, de la pluralidad y la valoración de la subjetividad de tal forma que ya no existía un discurso unificador sino una multiplicidad de narraciones. En literatura, la posmodernidad comenzó a valorar la diferencia, la multiplicidad, la trasgresión del espacio-tiempo, la negación de la causalidad, así como, el abandono del sujeto y los narradores unificados. La dramaturgia, particularmente, sumó elementos tales como la metateatralidad, lenguajes provenientes de los medios tecnológicos, fragmentación y mezcla de tiempos y espacios, simbiosis entre texto y representación y la emancipación del personaje como sujeto de la acción.

En México la estética posmoderna se entrevió a partir de años noventa y a los dramaturgos que la incorporaron a sus textos se les denominó de varias formas: la “Quinta generación”, la “Novísima dramaturgia” la “Generación del desconcierto”, la “Generación de los sesenta” o la “Joven dramaturgia”. Sus integrantes son autores que nacieron en la década de 1960 y configuraron su identidad como creadores durante los años noventa. Entre los miembros más estables que aparecen en todas genealogías se hallan Jaime Chabaud, Luis Mario Moncada, David Olguín, Estela Leñero y Gerardo Mancebo. Luis Mario Moncada ha sido uno de los escritores más fecundos del grupo. Con su obra *Alicia detrás de la Pantalla* ganó en 1989 el certamen Dramaturgos de Fin de Siglo y se convirtió en un representante paradigmático de

la *novísima dramaturgia* capaz de legitimar a la generación. El hecho de que haya sido escrita a caballo entre las dos últimas décadas del siglo XX le concede un lugar privilegiado como ejemplo de que las prácticas posmodernas habían penetrado en la dramaturgia mexicana y de que se dirigían hacia a un estado de consolidación. En 1995 se estrenó en el foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), lo que confirmó el interés institucional por promover prácticas escénicas de vanguardia.

Por todo lo anterior esta tesina intenta dar respuesta a la siguiente pregunta rectora:

¿Cuáles son las estrategias discursivas de la posmodernidad en la obra *Alicia detrás de la pantalla* de Luis Mario Moncada?

Para contestarla se definirá primero a la posmodernidad como categoría histórico – cultural y como categoría estética. Posteriormente se analizarán las características del arte, la narrativa y la dramaturgia propias de este paradigma. Frente a ello, se ubicará a la generación de los *novísimos dramaturgos* en el contexto de la historia de la dramaturgia mexicana del siglo XX para finalmente analizar las estrategias discursivas propias de la posmodernidad en *Alicia detrás de la pantalla*.

Estudiar esta obra permitirá explorar una parte de la dramaturgia mexicana de finales del siglo XX y las primeras formaciones discursivas de la posmodernidad en México. En ese sentido, sus resultados pueden ayudar a reconstruir las relaciones entre historia y literatura en un momento coyuntural para el país en la medida que, por lo que indagamos, no hay referencia de otro trabajo académico dedicado en su totalidad al análisis de este texto , ni tampoco, que combine el análisis con el andamiaje teórico que proponemos: entender al texto dramático como discurso. Es decir, como una unidad de comunicación socio-

históricamente determinada que vincula sus funcionamientos discursivos con sus condiciones de producción. En este sentido, la teoría del análisis del discurso y la del drama contemporáneo son las que nos proporcionarán los conceptos principales para el estudio de *Alicia detrás de la pantalla*.

CAPÍTULO I.- HACIA UN CONCEPTO DE POSMODERNIDAD

Perry Anderson en *Los orígenes de la posmodernidad* se propone rastrear las primeras apariciones del término. Una de sus conclusiones es que durante los años treinta del siglo XX se formuló para describir un “reflujo conservador” dentro de la poesía modernista hispanoamericana. Veinte años después, dice, se desarrolló en el mundo de habla inglesa más como una categoría histórica que estética. No obstante, fue el historiador Arnold Toynbee quien lo usó para definir una nueva época en la que “los poderes nacionales ya no podían bastarse a sí mismos” debido que el industrialismo los había rebasado.¹ El hallazgo de Anderson no es casualidad. El posmodernismo, a lo largo de su desarrollo teórico, se definirá en ambos sentidos: como categoría estética y como categoría histórico- cultural.

1.1.- La posmodernidad como categoría histórico cultural.

En 1979 Jean- François Lyotard fue uno de los primeros estudiosos en nombrar a la posmodernidad desde su aspecto histórico cultural. En su libro *La condición posmoderna* el filósofo francés, quien paradójicamente tomó el término de la teoría literaria, la define como un “estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX”.² El diagnóstico comenzaba a ser evidente para finales de la década de los setenta. Sin embargo, en 1980 Jürgen Habermas pronunció un discurso en Frankfurt en el que hacía notar nuevamente un cambio en la forma

¹“Fue un amigo de Unamuno y Ortega, Federico de Onís, quien introdujo el término “posmodernismo”. Lo empleaba para describir un reflujo conservador dentro del propio modernismo, que ante el formidable desafío lírico de este ser refugiaba en un discreto perfeccionismo del detalle y del humor irónico [...]” Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad*. Madrid: Akal, 1998, pp. 8-9.

² Jean – François Lyotard. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 3.

en cómo las sociedades occidentales se habían configurado hasta entonces. Dice refiriéndose a la muestra arquitectónica de la Bienal de Venecia:

[...] “la posmodernidad se presenta sin duda como una antimodernidad”. Esta afirmación se aplica a una corriente emocional de nuestra época que ha penetrado todas las esferas de la vida intelectual. Y ha convertido puntos prioritarios de reflexión a las teorías sobre el posluminismo, la posmodernidad e, incluso, la poshistoria.³

Al igual que Lyotard, Habermas intuyó el inicio de una nueva época. El primero puntualizando el cambio que preveía en los discursos que sustentaban a la ciencia, el arte y la literatura. El segundo por las variaciones estéticas que observaba en la arquitectura desde antinomia que comenzaba a definir a su presente: modernidad y posmodernidad.

La aportación de Habermas estableció el punto de partida para abordar el problema desde las continuidades y rupturas históricas. No obstante, una reflexión más lúcida provino de Estados Unidos en la voz de quienes muchos han considerado el principal teórico de la posmodernidad: Fredric Jameson. A mediados de los años setenta Jameson previó lo que sus colegas europeos:

Todos los indicios parecen confirmar la muy difundida sensación de que “los tiempos modernos han pasado” y de que alguna divisoria de aguas fundamental [sic], alguna *coupure* básica o algún salto cualitativo nos separa ahora de modo decisivo de lo que era el nuevo mundo de principios del siglo XX, de la modernidad triunfante.⁴

³ Jürgen Habermas. “Modernidad: un proyecto incompleto” en Nicolás Casullo (ed.). *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur, 1989, pp. 131-144.

⁴ , Fredric Jameson. *Las ideologías de teoría*. Trad. Mariano López Seoane. Buenos Aires: Cadencia editora, 2014. Citado por Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad...*, *op. cit.*, p. 55.

La mirada de Jameson abordó una dimensión soslayada hasta entonces que incluía las principales innovaciones de la época: la llegada de las computadoras, la manipulación genética y el debilitamiento de los estados contra capitales privados. En palabras de Anderson: “Jameson observó que todas esas novedades tendían a generar ideologías de cambio, por lo general de talante apologético, cuando lo que hacía falta era una teoría capaz de relacionar la “gran transformación” actual con “el destino a largo plazo de nuestro sistema económico”.⁵ En este sentido, el autor estadounidense no solo amplió la visión de la posmodernidad a lo político, social y económico, sino que apuntó la necesidad de una teoría general que vinculara los diversos campos del quehacer humano bajo la nueva lógica del capitalismo. A mediados de 1984 el propio Jameson publicó su ensayo *La posmodernidad como lógica del capitalismo tardío*. En sus prolegómenos dice:

Una última cuestión preliminar sobre el método: las siguientes páginas no han de leerse como una descripción estilística, como un informe sobre un estilo o movimiento cultural entre otros. Más bien mi intención ha sido ofrecer una hipótesis de periodización, en un momento en que la propia idea de periodización histórica resulta sumamente problemática [...] precisamente por eso me parece esencial concebir la posmodernidad no como un estilo sino más bien como una dominante cultural [sic]: perspectiva que permite la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes, aunque subordinados unos a otros.⁶

⁵ Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad...*, op. cit., p. 55

⁶ Fredric, Jameson. *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío*. Trad. Esther Pérez. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991, pp. 17-18.

1.1.1.- Los valores de la modernidad

A partir de estos primeros debates a la posmodernidad se le ha asignado con diferentes nombres que evidencian una nueva fase histórica de la humanidad. Esther Díaz recoge: “capitalismo tardío, época posindustrial, edad digital”. En su opinión, estos términos “pretenden significar que los ideales modernos se están resquebrajando”, es decir, se identifican con el debilitamiento de los ideales de la modernidad y con la evolución del capitalismo que ha dado origen a la nueva sociedad de consumo.⁷

La modernidad puede entenderse como una nueva forma en la que el ser humano se relaciona con su realidad. Su inicio puede rastrearse hacia el siglo XV en el cambio de época que los historiadores han denominado Edad Moderna. Esta transición se caracterizó básicamente por el alejamiento de sistemas de pensamiento dogmáticos y por su acercamiento a explicaciones basadas en la razón como motor de desarrollo. No obstante, la consolidación de estas ideas, según Luis Villoro, “cobran su forma más generalizada en el siglo XVIII, entonces adquiere adhesión colectiva la noción del progreso hacia un fin que vería la emancipación plena de la sociedad humana y su cabal conocimiento y control de la naturaleza”⁸. Y es que la fe en el dominio científico de la naturaleza “auguraba la liberación de la escasez, de la necesidad y de la arbitrariedad de las catástrofes naturales”.⁹ Con ello vendrían formas de organización social basadas en la razón que liberarían a la humanidad de “las irracionalidades del mito, la religión, la superstición, el fin del uso arbitrario del poder, así como del lado oscuro de nuestra propia naturaleza humana”.¹⁰ En consecuencia, el espíritu de la ilustración de finales

⁷ Esther Díaz. *La posmodernidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1988, p. 17.

⁸ Luis Villoro. *El pensamiento moderno. Filosofía del renacimiento*. México: FCE, 1992, p. 25.

⁹ *Ibidem*

¹⁰ *Ibidem*

del siglo XVIII concibió el futuro de la historia centrado en tres ejes: “la ciencia, la moralidad y el arte. Estas esferas se validaban por medio de la verdad, el deber y la belleza”.¹¹ Así, “el discurso de la modernidad se refiere a las leyes universales que constituyen y explican la realidad. Algunos de sus términos son determinismo, racionalidad, universalidad, verdad, progreso, emancipación, unidad, continuidad, ahorro, mañana mejor”.¹²

Durante los siglos XIX y XX. La idea de ciencia y progreso propia de la modernidad se tradujo en el desarrollo tecnológico que originó la revolución industrial desde finales del siglo XVIII. En ellos el proyecto de la modernidad ya no es teórico y se lleva a la práctica. Esta nueva sociedad occidental, que dejó atrás lo tradicional y precapitalista para fundarse en una sociedad industrializada y capitalista, afectó todos los órdenes de la vida social. Para Mario Miranda hasta la primera mitad del siglo XX la “sociedad moderna”:

se construye con el formidable concurso de nuevas fuerzas que cambian la base económica de la sociedad, modifican la estructura social, crean distintas formas de organización política, generan nuevas ideologías y utilizan la ciencia y la técnica para satisfacer crecientes necesidades de distinto tipo con el fin conciente de acelerar la evolución social. Esta nueva realidad se llama sociedad moderna.¹³

El capitalismo como sistema económico surge al lado la sociedad moderna. Por eso se identifica hoy con la consolidación o la crisis de la modernidad, según se vea. Para el mismo Lyotard el surgimiento de la posmodernidad estaba asociado al nacimiento de la sociedad posindustrial. Sin embargo, las preguntas continúan: ¿Cuándo y cómo se ponen en crisis los

¹¹ Esther Díaz. *La posmodernidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1988, p. 17.

¹² Ídem.

¹³ Mario Miranda. *La Educación como proceso conectivo de la sociedad, la ciencia, la tecnología y la política*. México: Trillas, 1978, pp. 36-48.

valores de la modernidad? ¿A que da origen esa crisis? ¿Cuáles son los nuevos valores que definen a la posmodernidad?

1.1.2.- La posmodernidad frente a la modernidad

Frederic Jameson, en su visión de un nuevo estadio del desarrollo capitalista, dice que de manera general inició a partir de 1945. David Harvey cree que la posmodernidad comenzó a principios de los años setenta cuando se vislumbró el modelo capitalista de la posguerra: “Las políticas de la posguerra para seguir siendo democráticas y capitalistas, tenían que responder a los problemas de la plena ocupación, de la vivienda decente, la previsión social y el bienestar y crear una base amplia para la construcción de un futuro mejor”.¹⁴ Así, la estabilización que trajo la posguerra contribuyó al crecimiento y fortalecimiento del capitalismo.

Perry Anderson ha enumerado otros factores que pudieron ir minando los valores de la modernidad: el debilitamiento de la aristocracia y el fortalecimiento de la burguesía; el triunfo de la derecha neoliberal durante los años ochenta en Estados Unidos; el abandono del Estado de Bienestar universal; el desencanto del comunismo y el socialismo, y como sabemos, el fin de la guerra fría en 1989. Habría que atribuírselo, dice, “en primer lugar, no tanto a unos cambios económicos, mayores, ni tampoco a alguna lógica inmanente de lo estético, sino más directamente a la historia política de los tiempos”.¹⁵ Abolidas las alternativas políticas y económicas con el triunfo del capitalismo, la modernidad llega a su fin cuando pierde fuerza para sostener la idea del progreso:

¹⁴ David Harvey. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998, p. 87.

¹⁵ Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad...*, *op. cit.*, p. 85.

¿Cómo debe resumirse, pues, la coyuntura de lo posmoderno? [...] la posmodernidad surgió de la constelación de un orden dominante desclasado, una tecnología mediatizada y una política monocroma.¹⁶

De este modo el discurso y las prácticas de la posmodernidad se ponen en evidencia clara durante los años setenta, se consolidan en los años ochenta y se expanden en los noventa. ¿Cuáles son los cambios económicos y sociales que trajo consigo el debilitamiento del proyecto moderno y el triunfo del capitalismo de posguerra?

Jameson plantea tres elementos de análisis:

- a) Las transformaciones del capital
- b) Las alteraciones del sujeto
- c) El cambio en la percepción espacio- tiempo¹⁷

a) Las transformaciones del capital

La orientación marxista de Jameson es evidente cuando entiende la posmodernidad como un nuevo episodio del “capitalismo, tardío, o multinacional o de consumo”.¹⁸ Dicha condición se caracteriza por el uso de la tecnología como motor de la ganancia y la innovación, el dominio de las empresas internacionales que modifican los lugares de manufactura para encontrar salarios más bajos, el crecimiento de los *mass media* y su influencia en diferentes esferas del poder.¹⁹ En un sentido similar David Harvey define a las nuevas maneras de producción como “sistemas de producción flexible” en donde la industria en serie y las

¹⁶ Ibid., p. 97.

¹⁷ Ibid., p. 66.

¹⁸ Fedric, Jameson. *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío...*, op.cit., p. 60.

¹⁹ Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad...*, op. cit., p. 61

subcontrataciones a terceros persiguen “satisfacer un aspecto mucho más amplio de necesidades del mercado incluidas las que variaban con rapidez”.²⁰ En consecuencia, “la acumulación flexible”, desde un punto de vista de consumo en la posmodernidad, dio origen a:

una atención mucho mayor a las aceleradas transformaciones de las modas y a la movilización de todos los artificios destinados a inducir necesidad, con la transformación cultural que esto implica. La estética relativamente estable del modernismo fordista ha dado lugar a todo el fermento, la inestabilidad y las cualidades transitorias de una estética posmodernista que celebra la diferencia, lo efímero, el espectáculo, la moda y la mercantilización de las formas culturales.²¹

El sociólogo francés Gilles Lipovetsky vio en esta mercantilización el nacimiento, a partir de los años ochenta, del *Homo consumericus* de tercer tipo: “una especie de turboconsumidor desatado, móvil y flexible, liberado en buena medida de las antiguas culturas de clase, con gustos y adquisiciones imprevisibles.”²² Tales cambios en la lógica de producción, distribución y consumo trajeron el desmoronamiento de la antigua división de clase estatizada. Si bien, en palabras de Anderson, a nivel mundial “no ha cristalizado aún ninguna estructura de clases estable que se pudiera comparar a la del capitalismo anterior”, lo cierto es que la nueva lógica del capitalismo ha tomado a la diversificación, la pluralidad y la diferencia como banderas de su éxito.²³ En este sentido la lógica económico- comercial ha

²⁰ David Harvey. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural...* op.cit., p. 179.

²¹ Ibid., p. 180.

²² Gilles Lipovetsky. *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. México: Anagrama, 2013, p. 10.

²³ Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad...*, op. cit., p. 68.

impulsado que las identidades sociales se vayan segmentando y aquellos grupos locales basados en sus diferencias sexuales o étnicas se vayan haciendo visibles. La diversificación también favoreció la disolución de las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular propia de la modernidad. Nada más conveniente para la venta de los bienes materiales y de servicios que ofrece el capitalismo posindustrial. Este es el hábitat del *Homo consumericus* del que habla Lipovetsky. Un campo al que él ha periodizado como la fase III del capitalismo:

La economía de la fase III ha invertido la lógica que, organizando la producción estandarizada de masas, creaba la preponderancia de la oferta: ya no se trata de producir primero para vender después, sino de vender para producir, ya que el consumidor final se ha convertido en una especie de “comisionante” del productor.²⁴

Así es como las transformaciones del capital han tenido su repercusión en las prácticas sociales. Lo temible, sin embargo, es que lo abarcador de sus transformaciones en todas las actividades de la esfera humana tiene un impacto en la concepción humana de la realidad. En este sentido, como lo dice Jameson, la cultura se ha convertido en el intermediario entre el ser humano y la naturaleza, por lo tanto, ha desaparecido todo vínculo con ella. Así, la posmodernidad en un sentido económico se caracteriza por la diversidad, la rapidez, el flujo, y tiene su auge en un mundo globalizado.

b) Las alteraciones del sujeto

Para Anderson los años sesenta marcaron el inicio de una confusión que terminó en la disolución de uno de los ejes del pensamiento moderno:

²⁴ Ibid., p. 73.

Entre los rasgos de la nueva subjetividad figuraba efectivamente la pérdida de todo sentido activo de la historia, sea como esperanza o como memoria. Había desaparecido el sentido del pasado como carga, sea como pesadilla de tradiciones represivas o como depósito de sueños frustrados, y la elevada expectación [sic] hacia el futuro [...] ²⁵

Con la pérdida de sentido de la historia, la psique del sujeto posmoderno se puede interpretar de forma positiva o negativa. En su segundo sentido teóricos como Habermas, Daniel Bell y Gilles Lipovetsky perciben una invitación al hedonismo, al narcisismo, al hiperindividualismo, e incluso, al nihilismo. Su visión crítica a la posmodernidad como una agresión a los valores de la modernidad. Así la define Lipovetsky en *La era del vacío*:

Sociedad posmoderna: dicho de otro modo, cambio de rumbo histórico de los objetivos y modalidades de la sociabilización, actualmente bajo la égida de dispositivos abiertos y plurales; dicho de otro modo, el individualismo hedonista y personalizado se ha vuelto legítimo y ya no encuentra oposición; dicho de otro modo, la era de la revolución, del escándalo, de la esperanza futurista, inseparable del modernismo, ha concluido. ²⁶

No obstante, hay a quienes les entusiasma la pérdida del sentido de la historia que se enuncia. Para Giovanni Vattimo dicha condición convierte al ser humano en un ser “poshistórico” que ha superado los grandes relatos de la modernidad, las grandes ideologías, las grandes síntesis

²⁵ Ibid., 62.

²⁶ Gilles Lipovetsky. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michele Pédanx. Barcelona: Anagrama, 2002, p. 9.

que unificaron a la sociedad occidental, hasta al menos, en la primera mitad del siglo XX. El ser posmoderno:

Logra sobrevivir sin neurosis en un mundo donde ya no existen más estructuras fijas y garantizadas. El ser humano posmoderno es el que ha superado la necesidad de seguridad que otorga la creencia mágica de Dios. Acepta el nihilismo como posibilidad y destino y ha aprendido a vivir sin angustias en un mundo cambiante.²⁷

Para Vattimo la aceptación positiva del nihilismo hace de la posmodernidad un lugar mejor para el ser humano en la medida en que lo orienta a superar la violencia gracias a la tolerancia y a la pluralidad. Hecho imposible en la mentalidad moderna que defiende las totalizaciones.²⁸

Con tales ideas la subjetividad humana ve alterada la concepción unificadora y teleológica propia de la modernidad. La pluralidad, la rapidez y la flexibilidad que caracterizan al sistema capitalista posmoderno encuentra su corolario en el abandono de las síntesis históricas del individuo.

c) El cambio en la percepción espacio – tiempo.

La modernidad, afirma Bauman, inició “cuando el espacio y el tiempo se separan de la práctica vital entre sí [...] cuando dejan de ser - como solían serlo en los siglos premodernos- aspectos entrelazados y apenas discernibles de la experiencia viva”.²⁹ En la posmodernidad, como podemos atestiguarlo, dicha separación se ha radicalizado. La invención, primero, de

²⁷ Ruth Margarita Estada. *El concepto de posmodernidad en Gianni Vattimo*. (Tesis para obtener el grado de licenciado en filosofía). Universidad de San Carlos Guatemala, 2014, p. 41.

²⁸ Ibid., p. 47.

²⁹ Zygmunt Bauman. *Modernidad Líquida*. Trad. Mirta Rosenberg. México: FCE, 2003, p. 14.

la televisión y luego del video llamadas o las trasmisiones por internet escindió aún más la percepción del espacio y el tiempo. Su relación de correspondencia con un presente estable se ha reemplazado por un tiempo y un espacio múltiple. Por otra parte, la idea de la velocidad ha sido modificada gracias a la tecnología que superó el ritmo de los instrumentos naturales de movilidad: las piernas humanas o animales de tiro. Con ello el tiempo de movilidad en el espacio comenzó a depender de la tecnología y entonces “los límites heredados de la velocidad de movimiento pudieron transgredirse”.³⁰ Si seguimos a Bauman, el anuncio del fin de la historia en la era posmoderna está vinculado con esta separación y estas innovaciones: en la modernidad el tiempo tiene *historia* gracias a su “capacidad de contención” que se amplía permanentemente” sobre el espacio. Sin embargo, si el espacio se ha separado del tiempo y la idea del tiempo y la velocidad han llegado a la instantaneidad e inmediatez, tiene sentido que la idea del progreso propia de la modernidad esté agotada.³¹

Así la percepción del espacio- tiempo se ha reducido a la vivencia presente, inmediata, instantánea y desvinculada del espacio. Lo anterior ha dado origen a lo que Jameson llama “la muerte” del “sujeto centrado” para dar origen a la “fragmentación del sujeto”.³² Todo, sin duda vinculado con la misma lógica de la pluralidad y rapidez para el Capitalismo tardío. El propio David Harvey anuncia este vínculo cuando cita la definición de posmodernidad de Terry Eagleton: “Existe quizá un cierto consenso según el cual el típico artefacto posmodernista es leve, auto-irónico y hasta esquizoide; y reacciona a la autonomía austera del alto modernismo adoptando de manera imprudente el lenguaje del comercio y la

³⁰ Ibidem

³¹ Ibidem

³² Fredric, Jameson. *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío...*, *op.cit*, pp. 31-32.

mercancía.”³³ Así, las nuevas percepciones del sujeto están marcadas por el movimiento continuo y la aceleración.

1.2. La posmodernidad como categoría estética.

El segundo enfoque sobre la posmodernidad es el que la entiende como categoría estética aplicada a las artes. Su aparición en este sentido se rastrea primero en la arquitectura y posteriormente en la literatura y las artes plásticas. Autores como Perry Anderson establecen su origen en la primera mitad del siglo XX, aunque sus características se evidencian con mayor fuerza a partir de los años sesenta y setenta. En la arquitectura el término “posmodernismo” emergió como un estilo que contradecía al movimiento “modernista” representado primordialmente por el Bauhaus en Alemania y la obra de Le Corbusier en varias partes de Europa. Ambas escuelas privilegiaron la geometría euclidiana fundada en estructuras claras y funcionales afines a la racionalidad y el equilibrio modernos. Para Esther Díaz, ellas proponían “trasladar al nivel racional las distintas posibilidades de incidencias de los objetos, disponiendo las estructuras de acuerdo con una idea universal”.³⁴ Un ejemplo clarificador de ambos estilos es lo que solicitó en 1926 la Sociedad de Naciones en la convocatoria para construir su nuevo edificio después de la primera guerra mundial: “en el siglo XX la administración y no el lujo es el objeto del palacio”. El modernismo arquitectónico buscaba diseños precisos, eficaces y rápidos.³⁵

Las primeras manifestaciones contrarias a estos postulados surgieron en Estados Unidos en voces como la de Robert Venturi, que junto con sus colaboradores en 1972 publicaron el

³³ David Harvey. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural...* *op.cit.*, p. 23.

³⁴ Esther Díaz. *La posmodernidad...* *op.cit.*, p. 28.

³⁵ Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 1998, pp. 15-16.

libro *Aprendiendo las Vegas*. El libro fue un ataque frontal a los ideales de la arquitectura anterior. Privilegiaba la mezcla de formas provenientes de otras artes y no la unificación racional moderna:

Argüían que ahí se podía encontrar una renovación espectacular de la asociación histórica de la arquitectura con la pintura, las artes gráficas y la escultura -una exuberante primacía del símbolo sobre el espacio- de la que la modernidad había renegado a sus propias expensas. Era hora de volver a la consigna de Ruskin de que la arquitectura era la decoración de la construcción.³⁶

La base de la estética de Venturi se convirtió en el paradigma de la arquitectura posmoderna puesto que rescató la multiplicidad de estilos, códigos y rechazó la funcionalidad para privilegiar lo híbrido:

La arquitectura opuesta al modernismo se caracteriza por un estilo que responde a técnicas adaptadas a los materiales disponibles o las circunstancias en las que se construye. Estas técnicas ya no están al servicio de un progreso de la racionalidad sino de la creación libre, sin presupuestos (aunque esto ya significa un presupuesto). En algunos aspectos se tiende a rescatar la tradición y en otros se niega la historia. Se resalta la ornamentación por la ornamentación misma. Se construye la deconstrucción: paredes resquebrajadas en distintos planos, columnas que no sostienen nada, puertas que no conducen a ninguna parte, arcadas desconectadas del resto del edificio, escaleras sin salida. La disfuncionalidad marca la discontinuidad

³⁶ Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad...*, op. cit., p. 68

histórica. El reciclaje de edificios muestra la revaloración del pasado. Se trata fundamentalmente de plasmar el libre juego de la imaginación.³⁷

La arquitectura de Las Vegas, como lo anunció el título del libro de Venturi, se convirtió en el ejemplo posmoderno. Su nuevo estilo estaba vinculado a los intereses del mercado que para los años setenta proyectaba signos claros de su trasmutación posindustrial. Las Vegas representaron el inicio del concepto estético de posmodernidad que tenía como eje rector lo híbrido entre lo culto y lo popular, entre lo alto y lo bajo: lo *kitsch*.

1.2.1.- La posmodernidad en las artes plásticas

En las artes plásticas las prácticas de la posmodernidad también rindieron frutos. Según Anderson la innovación llegó a ellas porque quizá “en ningún otro arte son tan bajas las barreras que se oponen a la innovación formal. Las constricciones de la inteligibilidad verbal, por no decir las leyes de la ingeniería, son mucho más rígidas que los hábitos del ojo.”³⁸ Esther Díaz, que ha estudiado la influencia de las vanguardias de principios del siglo XX en la plástica posmoderna, dice que los valores que las impulsan son distintos. Mientras las vanguardias aspiraban al progreso basado en la subsecuente originalidad y la pretensión del arte como “forma de vida total”, las nuevas configuraciones tienden a tomar formas locales situadas históricamente, a mezclar la obra, el entorno y otros lenguajes artísticos.³⁹ Un ejemplo de lo último se observó en los años sesenta con el triunfo del *Pop Art* a través de la obra Andy Warhol:

³⁷ Esther Díaz. *La posmodernidad... op.cit.*, p. 29.

³⁸ Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad..., op. cit.*, p. 99.

³⁹ Esther Díaz. *La posmodernidad... op.cit.*, p. 31.

En efecto, con la obra posterior de Warhol había llegado sin duda la plena posmodernidad: el despreocupado entrecruzamiento de las formas-gráficos, pintura, fotografía, cine, periodismo y música popular-, el calculado abrazo del mercado y la inclinación heliotrópica hacia los *mass media* y el poder.⁴⁰

La obra de Warhol representó otras formas de posmodernidad además del *kitsch* que también se vislumbró en la arquitectura. Al representar objetos cotidianos como latas de sopa (*Latas de sopa Campbell*) o cajas de jabones (*Brillo Box*) revolucionó la relación significado – significante gracias al cambio de contextos del objeto representado. Entonces la mezcla de arte popular con referentes cultos desapareció la frontera entre la alta cultura y la cultura de masas⁴¹. A partir de entonces en las artes plásticas posmodernas, como en la literatura y el teatro, comenzaron a aparecer referencias a los productos de la nueva industria cultural difundida por la publicidad y los medios de comunicación masiva. A la obra de Warhol continuaron otras tendencias plásticas, durante los años setenta y ochenta, que llevaron a la pintura y la escultura a las formas del arte contemporáneo propias del siglo XXI. El Minimalismo y Conceptualismo cuestionaron todavía más el artificio estético:

“El minimalismo, lanzado entre 1965 y 1966, desafiaba toda fácil atracción visual, y no mediante una mezcla de formas sino minando las distinciones entre ellas [...] en tanto que las construcciones espaciales se convirtieron en experiencias temporales y las exposiciones institucionales quedaron frustradas por la vinculación de la obra a un lugar determinado.⁴²

⁴⁰ Ibid., p. 101.

⁴¹ Fredric Jameson. *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío...*, op.cit, p. 17.

⁴² Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad...*, op.cit., p.101.

Un ejemplo de ello se haya en la *Serpiente del Eco* y en el *Museo Experimental del Eco*, ambas de Mathias Goeritz, consideradas por Pablo Estévez como las primeras obras de carácter minimalista en México, incluso, afirma, antes de su desarrollo en Estados Unidos.⁴³ Si el Minimalismo había vinculado la obra con el espacio; el arte conceptual llevaría al extremo de derribar el objeto artístico hasta dejarlo desvestido de su propia materialidad. Es decir, la forma se volatilizó para dar prioridad solo al concepto del artista. El ejemplo contemporáneo de ello son quizá las instalaciones que tiene artistas representativos como Dan Flavin o Christian Boltanski. La ruptura que prefiguró el Conceptualismo hizo incluso que algunos críticos anunciaran la muerte del arte: “hoy en día estamos asistiendo al fin de la historia de la historia lineal del arte, mientras el arte se despide de sus definiciones. El resultado es todo lo contrario de un cierre: el tiempo está marcado por una inaudita y saludable apertura”.⁴⁴

1.2.2.- La posmodernidad en la Literatura y el Teatro

En literatura las primeras manifestaciones posmodernas no fueron muy diferentes a las de la arquitectura y la pintura. También se rastrea a finales del siglo XIX. El modernismo literario surgió en Hispanoamérica con la figura de Rubén Darío y la publicación de *Azul*. En un sentido histórico la importancia del movimiento radica en ser el primer movimiento hispanoamericano que representa la autonomía y la madurez de sus poetas. No obstante, a nivel formal evidencia grandes similitudes con algunos de los rasgos de la posmodernidad

⁴³ Pablo Estévez Kubli. “Génesis del arte minimalista: aportación mexicana” en *Barcelona Research Art Creation*. 2 (2), pp. 201 – 220. Disponible en: <file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/Dialnet-GenesisDelArteMinimalista-4863717.pdf>

⁴⁴ Hans Belting. *La historia del arte después de la modernidad*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.

que hemos venido mencionando, sin que por supuesto se pueda hablar de ello en ese momento:

El modernismo según ya lo han expresado críticos como Federico de Onís, Henríquez Ureña, Arqueles Vela e Ivan Schulman, es una fusión de todo lo antiguo y todo lo nuevo para rechazar lo anterior y crear algo nuevo, moderno. Es por este eclecticismo que muchos críticos se niegan a listar características del movimiento.⁴⁵

El modernismo se agotó en las dos primeras décadas del siglo XX casi paralelamente al momento en que las vanguardias artísticas (Dadaísmo, Surrealismo, Ultraísmo, Futurismo, Creacionismo) se iban sucediendo y agotando una a una. Lo anterior trajo consigo un desgaste continuo de la innovación y con ello una afrenta a los discursos artísticos hegemónicos promovidos por los movimientos artísticos modernos. Fue quizá tal tunda de golpes la que debilitó y cuestionó el paradigma de la modernidad del que habló François Lyotard: el gran relato. En su *Condición Posmoderna* anunció que la diferencia entre modernidad y posmodernidad se halla en la manera en que cada época se legitima. La modernidad en este sentido se sustentó en los grandes relatos: el de la ilustración, el cristianismo, el marxismo. Grandes mitos, positivos o negativos, que coronaban los éxitos o fracasos de los héroes, daban legitimidad a las instituciones o bien proponían modelos de cohesión social. Su función, según Lyotard, definen “los criterios de competencia” con los que dicha sociedad evaluara a sus sujetos. Sin ellos se disuelve “el lazo social y el paso de

⁴⁵ Alfonso González. “El *Art Nouveau* y el modernismo hispanoamericano: relectura que apunta a una piedra angular del vanguardismo y el feminismo” en *Actas XIV congreso AIH (Vol. IV)*. España: 2004, p. 227.

las colectividades al estado de una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano”.⁴⁶ Adolfo Vásquez añade:

Además de señalar que la desmitologización de los *grandes relatos* es lo característico de la posmodernidad, es necesario aclarar que estos metarelatos no son propiamente mitos, en el sentido de fábulas. Ciertamente tienen por fin legitimar las instituciones y prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas. Pero a diferencia de los mitos no buscan esta legitimación en un acto fundador original, sino en un futuro por conseguir, una idea por realizar. De ahí que la modernidad sea un proyecto. Los metarelatos son las verdades supuestamente universales, últimas o absolutas, empleadas para legitimar proyectos políticos o científicos. Así por ejemplo, la emancipación de la humanidad a través de los obreros (Marx), la creación de la riqueza (Adam Smith), la evolución de la vida (Darwin), la dominación de lo inconsciente (Freud) etc.⁴⁷

La muerte de los grandes relatos trajo consigo la fragmentación del saber y de los discursos. Las narrativas abarcadoras y extensas son propias de la modernidad: *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, *Ulises* de Joyce, por citar sólo dos en literatura. Se busca la originalidad y la innovación propia de la idea del progreso. Los relatos modernos tienen un tema que los guía y unifica. Generalmente utilizan un solo tipo de género literario o discursivo. El tono es serio y se toma en serio su relato. Pocas veces hay lugar para la parodia o la ironía. Por el contrario, la literatura en la posmodernidad incorporó una lógica muy

⁴⁶ Jean – François Lyotard. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber...*, *op.cit.*, p. 15.

⁴⁷ Adolfo Vásquez. “La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarelatos”, en *Nómadas*, Vol. 29, No. 1, mayo. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/download/NOMA1111140285A/25665> (Consultado el 23 de enero del 2019)

similar a las de las otras artes. El crítico de arte Arthur Danto habla de que en la época contemporánea “nada está cerrado [...] El nuestro es un mundo de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos en arte. No hay reglas”.⁴⁸

Las características de la literatura posmoderna reaccionaran a las formas “del modernismo superior” como lo llama Jameson. En la medida en que la literatura posmoderna se niega a ser definida y encuadrada en movimientos o tendencias, es difícil abarcar algunas características de esta. No obstante, haremos un resumen de las características más recurrentes.

El espíritu social de la posmodernidad con los aportes sociológicos de Lipovetsky o Bauman, que ya hemos mencionado, la precisan con una serie de sustantivos: hedonismo, nihilismo, liquidez, subjetivismo, individualismo, inestabilidad y la liberación frente a lo establecido. No es raro por lo tanto que los temas que predominan en la literatura posmoderna coincidan con ellos. En general, hay una vuelta a lo que Pozuelo llama el “predominio de la privacidad”:

La novela predominante hoy tiene al individuo urbano como protagonista, fuera de toda gesta, en su ambiente cercano y cotidiano. [...] A la proliferación de diarios íntimos, memorias personales, dietarios de poetas, novelistas, autobiografías verdaderas o recreadas o fingidas, hay que añadir un cierto sesgo existencial-vitalista de la narrativa misma que viene sufriendo un proceso de lirismo en el planteamiento egocentrista del propio material narrativo. Una literatura de lo privado, de lo íntimo está ocupando el centro dominante hoy del mismo modo que en los años sesenta lo

⁴⁸ Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 20.

ocupó la «novela social», es decir, su contraria, mucho más anclada en ambientes y procesos colectivos.⁴⁹

Así, en relación con lo que dice Pozuelo, los temas de la literatura posmoderna están llenos de personajes que viven en su individualidad, desilusionados por la idea del progreso ofrecido por los grandes relatos. Siempre son personajes con identidades inestables. Por otro lado, abundan las referencias al nihilismo y al hedonismo a través de la inmersión en la cultura pop, las drogas, el alcohol y el sexo. Los paisajes suelen ser urbanos y las historias particulares. La mezcla de la alta cultura con lo popular también está presente.⁵⁰

Respecto a la estructura y el estilo, en la literatura posmoderna se puede encontrar un cúmulo de tendencias que valdría enlistarlas:

- a) Relatos más breves
- b) Rechazo de lo mimético por autorreferencial
- c) Diálogo con textos del pasado o con textos desechados por la tradición. No se busca la innovación, sino mimesis de otros textos.
- d) Obras abiertas a la interpretación. Se rompe el principio de unidad y la preminencia sobre la trama y los personajes tipo
- e) Obras con más vacíos para ser llenados por el lector
- f) Uso del *kitsch*, del *pastiche*, la *parodia* y la *ironía* como recurso para la “revisión satírica del pasado” o para “carnavalizar la tradición”

⁴⁹ José María Pozuelo. *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Ediciones Península, 49-50.

⁵⁰ Mariana Rodríguez Rubio. “El personaje posmoderno en la novela española: análisis del pensamiento de los monstruos de Felipe Benítez Reyes” en *Revista Semestral de Iniciación a la Investigación Filológica*. Vol. 5 septiembre, 2011, pp. 89-125.

- g) Mezcla de géneros discursivos, alternados y seriados
- h) Transferencia de fragmentos discursivos de un texto a otro
- i) Múltiples perspectivas del narrador
- j) Múltiples narratarios.⁵¹

Como se ve a la Literatura le sucede lo mismo que a la Arquitectura y a la Pintura después. En todas ellas se evidencia las nuevas formaciones discursivas que trajo consigo la posmodernidad. Ya lo dice Huysen al analizar la nueva época: “[...] en una zona importante de nuestra cultura se verifica un cambio notable en la sensibilidad, en las prácticas y formaciones discursivas”.⁵² Si tuviéramos que resumir dichas transformaciones en la literatura y en otras artes tendríamos que apoyarnos en los adjetivos con los que Esther Díaz califica a la posmodernidad: “algunos de sus términos son deconstrucción, alternativa, perspectivas, indeterminación, irreversibilidad, descentralización, disolución, diferencia”.

El arte teatral también se transformó en consonancia con la arquitectura, la pintura y la literatura. La dramaturgia, que es el fenómeno que nos interesa, siguió los cauces de la narrativa. Todas las características arriba enunciadas forman también parte de los elementos que configuran a la literatura dramática de los años 90. No obstante, el texto dramático en su

⁵¹ Esta lista surge del cotejo de distintas características que sobre la literatura posmoderna anuncian los siguientes textos. Cuando éstas se repetían en uno o más textos se optó por sintetizarla en una sola idea. Cuando no eran mencionadas por otro autor se estableció como categoría aparte. Mariana Rodríguez Rubio. “El personaje posmoderno en la novela española: análisis del pensamiento de los monstruos de Felipe Benítez Reyes”, *op. cit.*, Esther Díaz. *La posmodernidad...*, *op.cit.* Francisca Noguero Jimémez. “Evolución del micro-relato hispanoamericano” en Eduardo Becerra (coord.) *Narrativa y poesía hispanoamericana (1960- 1990)*. Léida: Universidad de Léida, 1996, pp. 45- 57. Lauro Zavala. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: UAEM, 1998. Aurora Piñeiro. *Máquinas infernales, Evas apasionadas y noches de circo: una mirada a tres novelas de Angela Carter desde la óptica de la narrativa posmoderna*. (Tesis para el obtener el grado de Doctora en Letras) Universidad Nacional Autónoma de México. CDMX, 2009.

⁵² Andreas Huyssen. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 311.

calidad de texto para la representación sumó otros elementos propios de su condición. Entre ellos:

- a) Simbiosis entre texto y representación
- b) Metateatralidad
- c) Pluralidad de perspectivas a partir de la incorporación de nuevos lenguajes en el discurso teatral: uso de medios tecnológicos, recursos del video y del cine
- d) Fragmentación y mezcla de tiempos y espacios
- e) Cambio de rol tradicional del personaje como sujeto de la acción y su emancipación del desarrollo psicológico lineal
- f) Disminución del diálogo como portador principal del sentido del texto y crecimiento de la acotación como texto primario⁵³

En este sentido, hablar de teatro y postmodernismo es hablar de un fenómeno igualmente afectado por las nuevas prácticas discursivas del capitalismo tardío. Se trata de formaciones, que, cómo dice Huyssen, necesitan un estudio minucioso para saber “si esta transformación ha generado formas estéticas auténticamente nuevas en las diversas artes o si, por el contrario, recicla ante todo técnicas y estrategias del modernismo reescribiéndolas en un contexto cultural diferente”.⁵⁴

En conclusión, como lo hemos demostrado, un hecho que parece innegable es que la posmodernidad en su categoría histórico- cultural se vincula estrechamente con su definición estética. Ambas parecen ser una “nueva” etapa que ha conformado a la sociedad occidental

⁵³ Elvira Popova. *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la posmodernidad...*, op.cit., p. 15

⁵⁴ ⁵⁴ Andreas Huyssen. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo...*, op. cit., p. 312.

desde principios de años setenta. Como lo vimos, el sustento principal para su definición está en un paradigma que se contrapuso a los valores de la modernidad que conformó la identidad occidental desde al menos el siglo XV. El nacimiento de esta nueva época se asocia con una nueva fase del capitalismo desarrollada después de la Segunda Guerra Mundial. Dicha evolución llevó los sistemas de producción industrial a una fase en donde la fragmentación, la flexibilidad y la rapidez fueron los imperativos que edificaron la nueva sociedad de consumo. El cambio trastocó todas las esferas de la vida humana, que, por asociación, se modificaron en el mismo sentido. Las identidades también se fragmentaron y multiplicaron. Se comenzaron a valorar las identidades sexuales, étnicas o culturales hasta entonces desechadas por el discurso hegemónico moderno. La relación con el espacio-tiempo se alteró debido a la conquista del espacio gracias a tecnologías como el teléfono, el cine, la televisión y, por supuesto, el internet. Las relaciones humanas se contaminaron de la nueva lógica: las parejas se hicieron flexibles y las relaciones laborales se alinearon a ritmo de los intereses elásticos del consumo. La sexualidad se abrió a la superficialidad y a la experiencia rápida y múltiple. En lo cultural los objetos de consumo se aligeraron bajo una idea de lo rápido y lo siguiente. El mismo Bauman ha metaforizado a esta etapa de la sociedad occidental como sociedad “líquida”. Los discursos en las artes siguieron una lógica idéntica. De su pretensión de homogeneidad, continuidad, originalidad; de su concepción sujeto-objeto, de su extensión y su tono serio y formal pasaron a una concepción fragmentaria, breve, autorreferencial; al *kitsch*, al *pastiche*, a la carnavalización de la tradición, a la transferencia de contextos, a la intemporalidad y al espacio no definido, a la interpretación abierta y a la mayor participación del lector. En una palabra, a la posmodernidad.

CAPITULO II.-LA DRAMATURGIA MEXICANA DEL SIGLO XX Y LA GENERACIÓN DE LOS AÑOS NOVENTA.

2.1.- El siglo XX y la renovación en la escritura dramática

Durante el siglo XX la dramaturgia mexicana experimentó renovaciones constantes. La primera vino con el estallido de la Revolución Mexicana. Ésta obligó, a la literatura en general y al teatro en particular, a cuestionar los valores heredados del siglo XIX apuntalados principalmente sobre la religión católica, la familia y las formas del teatro español. La transformación, asegura Carlos Monsiváis, comenzó con textos pensados para el público de a pie quien empezó a “erigir carpas y a nacer en ellas y en los teatros de barriada”.⁵⁵ Fue en esto lugares donde se desarrolló “el género frívolo político” en forma de zarzuela, teatro chico, comedia de costumbres y melodrama. La motivación provino, entre otras cosas, de “la devastación del ánimo de la élite”.⁵⁶ Surgen entonces el “peladaje” como personajes que representaron la pobreza y la marginación evidenciada por la Revolución. Los pelados se mezclaron con los políticos en tramas cómicas que motivaron la catarsis de una población devastada. Por primera vez, dice Monsiváis, “se quebranta en parte el culto inerte y pasivo al virtuosismo, la idolatría que - a falta de comprensión, de la técnica y el sentido del arte- suscita inevitablemente toda exhibición a ultranza de una habilidad”.⁵⁷ Según Marcela del Río la lucha armada, además del género frívolo originó durante toda la primera mitad del siglo el teatro de la Revolución. La autora lo clasifica a partir de las temáticas abordadas en los textos: “La profecía revolucionaria (1900-1910), “La lucha armada” (1911-1917), “El

⁵⁵ Carlos Monsiváis. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: COLMEX, 2010, pp. 451-452.

⁵⁶ Ídem.

⁵⁷ Ibid., p. 454.

caudillismo (1918-1934), “La institucionalización” (1935-1940).⁵⁸ El cierre del proceso se simbolizó con la representación en 1947 de *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli; obra climática del teatro de la Revolución.

En paralelo, el empuje del teatro revolucionario abrió las puertas a otras experimentaciones alternativas. Los mayores casos fueron los esfuerzos de Salvador Novo con el Teatro Ulises en 1928 o el Teatro Orientación dirigido por Celestino Gorostiza en 1932. Este grupo de jóvenes, conocidos más adelante como los Contemporáneos, se distanciaron de las temáticas revolucionarias para abreviar de otros modelos literarios que no provenían del realismo. Salvador Novo opinaba al respecto: “Lo que tratamos de hacer es enterar al público mexicano de obras extranjeras que los empresarios locales no se atreven a llevar a sus teatros porque comprenden que no sería un negocio para ellos.”⁵⁹ Sus modelos, dice Marcela del Río, “pertenecen más bien a la cultura francesa, canonizada por el teatro poético y simbólico de Gide, Lenormand, Cocteau, entre otros”.⁶⁰ Para finales del medio siglo, según la misma autora, los integrantes de ambas iniciativas habían tomado las riendas del “poder teatral, hasta convertirse en el grupo hegemónico con posibilidades de subvención gubernamental y control sobre los principales escenarios: El Palacio de Bellas Artes, entre ellos.”⁶¹ La influencia de sus poéticas se contrapusieron al realismo de Rodolfo Usigli, lo que originó la discusión sobre cuál debía ser el origen del teatro nacional.⁶² Al respecto, Ramón Alcántara

⁵⁸ Marcela del Río Reyes. *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana*. México: FCE, 1993, 19-20.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 458.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 221.

⁶¹ *Ídem.*

⁶² José Ramón Alcántara refiere que la primera obra de teatro experimental en México fue *Proteo* de Francisco Monterde, montada por el grupo Escolares del Teatro, antecedente del Teatro de Orientación en 1931, bajo la dirección de Julio Bracho. Posteriormente en el Teatro Orientación se estrena a Xavier Villaurrutia con *Parece mentira*, a Celestino Gorostiza con *La escuela del amor*, y finalmente, *El barco*, de Carlos Días Dufofo hijo: “así, cronológicamente la de Villaurrutia es la segunda obra que se representa en un teatro experimental en

dice que esta polémica “no es accidental” puesto que se hallaba en juego la definición de “la poética teatral mexicana” y el significado de “un teatro mexicano”. No obstante, piensa también que se trata de una “polarización artificial” que no compartieron ambos movimientos porque “más que diferencias hubo contrastes en sus concepciones de lo que debería ser el teatro moderno en México, contrastes que permiten resaltar las características de cada una”.⁶³ Finalmente lo que ambas iniciativas buscaban era una renovación nacional que terminó por dar frutos a mitad de siglo con la siguiente generación, que se posicionó como una verdadera ruptura con la tradición y forjó la identidad del teatro mexicano. Nos referimos a la llamada *Generación del Medio Siglo*.

2.1.2.-La Generación del Medio Siglo

Esta generación es la primera que produjo una dramaturgia mexicana consolidada. Deudora de Rodolfo Usigli y del grupo Contemporáneos sus integrantes más conocidos por su producción dramática son Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña. No obstante, algunos otros, a pesar de ser parte de este grupo y haber escrito también teatro, son más conocidos por su trabajo narrativo. Es el caso de Rosario Castellanos o Jorge Ibargüengoitia.

El grupo comienza a darse a conocer a partir de 1950 con el estreno de *Rosalba y los llaveros* de E. Carballido, dirigida por Salvador Novo. A este estreno le seguirá en 1951 *Los signos del Zodiaco* de Sergio Magaña. El hecho de que el Estado mexicano comenzara a apoyar el

México, pero es la primera que busca renovar la dramaturgia nacional.” José Ramón Alcántara Mejía. *Rodolfo Usigli y sus contemporáneos: encuentro de poéticas teatrales con Villaurrutia, Gorostiza y Novo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rodolfo-usigli-y-sus-contemporaneos---encuentro-de-poeticas-teatrales-con-villaurrutia-gorostiza-y-novo/html/9cdaa471-6dec-4d0c-9635-67322fbd21d6_2.html#I_0

⁶³ Ídem.

trabajo de dramaturgos nacionales permitió dar a conocer un grupo de autores con mayores herramientas técnicas y estilísticas, pero también, con la herencia evidente de Bertolt Brecht y Antón Chéjov a las que la estabilidad económica y política del país permitió tener acceso. Recordemos que el país se encontraba en pleno desarrollo del “milagro mexicano” en el que la economía tuvo una prosperidad ascendente: “Entre 1940 y 1970 la tasa de crecimiento anual del Producto Interno Bruto superó 6%, un verdadero “milagro económico” como se le denominó”.⁶⁴

Las inquietudes temáticas de esta generación fueron varias. Para Carlos Monsiváis dos son las producciones que consolidaron la dramaturgia nacional en este sentido: la de Sergio Magaña y la Emilio Carballido. Los *Signos del Zodiaco*, dice, es quizá “lo más vital de nuestra literatura dramática”. En esta obra Magaña “plasmó un orden moral y social de pretensiones y rechazos, de frustraciones y celos, otorgándole una forma verbal cerrada y justa, un hálito melodramático que es la única salida expresiva a que estos personajes pueden aspirar”.⁶⁵ Por otro lado, en la obra de Carballido, afirma, nace más un propósito descriptivo: “el ahogo familiar en provincia, la oposición con los valores desintegradores y liberadores de la capital, la índole poética del enfrentamiento en las ruinas. Luego Carballido transita al examen de las posibilidades de la libertad de elección”.⁶⁶ El caso de Luisa Josefina Hernández, según Monsiváis, no resalta en la generación puesto que “ha naufragado entre tediosas adaptaciones de O’Neill o de diversos autores de moda”.⁶⁷ De los últimos

⁶⁴ Luis Aboities Aguilar. “El último tramo. 1929-2000” en *Historia Mínima de México*. México: COLMEX, 2004, p. 276.

⁶⁵ Carlos Monsiváis. “El teatro nacional” en *Historia General de México*. México: COLMEX, 2000, p. 1075.

⁶⁶ Ídem.

⁶⁷ Vale la pena resaltar que a pesar de la opinión de Monsiváis el día de hoy se han revalorado las aportaciones de Luisa Josefina Hernández al teatro mexicano. Ejemplo de ello es que en el 2018 la Compañía

integrantes, Ibargüengoitia y Rosario Castellanos, se conocen mayormente sus obras narrativas, y en este sentido, sus intentos en la dramaturgia han quedado a la sombra de esa producción. De Ibargüengoitia es sabida su renuncia a la escritura dramática por diferencias con su maestro Rodolfo Usigli.⁶⁸ En el caso de Rosario Castellanos, Monsiváis afirma que a pesar de que sus obras son “intensas y dotadas de un singular poder crítico en lo relativo al feminismo, no llegan a configurarse como poesía dramática”.⁶⁹ De esta forma los autores de la *generación del medio siglo* establecen una producción continua y algunos casos, como vimos, novedosa. De manera general podemos decir que su aportación radica en la asimilación de la comedia o la tragedia al costumbrismo mexicano que venía practicándose desde principios de siglo. El antecedente de este grupo de autores marcó a partir de entonces una producción dramática con mayor forma y permanencia.

2.1.3.-La generación perdida

A los integrantes de la siguiente generación se les ha llamado tradicionalmente los *precursores* o los *ícaros*. Para algunos investigadores fueron la primera etapa de lo que será más adelante la *Nueva Dramaturgia Mexicana* debido a que con sus textos respondieron a las “urgencias sociales” de los años sesenta.⁷⁰ En ella se incluyen autores que serán los

Nacional de Teatro y el Gobierno de Campeche homenajearon a la escritora llevando a escena las primeras seis de las doce piezas de su saga teatral *Los grandes muertos*.

⁶⁸ M. Cristina Secci. “Rompecabezas: vida y obra de Jorge Ibargüengoitia” en Revista *Casa del tiempo*. No. 88. México: UAM, pp. 34-45.

⁶⁹ Carlos Monsiváis. “El teatro nacional” en *Historia General de México... op. cit.*, p. 1075. Al igual que sucede con Luisa Josefina Hernández la obra de Rosario Castellanos ha sido revalorada hoy como una precursora del feminismo en la dramaturgia nacional. A manera de homenaje el Fondo de Cultura Económica ha hecho una recopilación de sus textos en: Rosario Castellanos. *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*. México: FCE, 1998.

⁷⁰ Armando Partida los llama *precursores* puesto que los considera como los maestros de la generación de la Nueva Dramaturgia Mexicana. Armando Partida. *Se buscan dramaturgos. Panorama crítico*. México: CITRUCONACULTA, 2002.

Por otro lado, Felipe Galván los llama la generación de los *ícaros* (1967-1979) en la medida que se diferencia de una *generación intermedia* (1960-1968) por la huella que dejó la matanza de 1968 en Tlatelolco. A los *ícaros* pertenecen autores como Pilar Campesino, Oscar Villegas, Juan Tovar, Enrique Ballesté, Willebardo López.

maestros de los más jóvenes de la siguiente generación o bien escritores que estuvieron marcados por el movimiento estudiantil de 1968. En la lista caben nombres como Óscar Villegas, Willebaldo López, Enrique Ballesté, Pilar Campesino, Vicente Leñero y José Agustín.⁷¹

También se les denomina “generación perdida” gracias a la interpretación del investigador estadounidense Ronald Burgess en los años ochenta. De acuerdo con ella, la generación quedó sepultada por la coyuntura social, política y económica de finales de los años sesenta: el inicio de la crisis económica y fin del “milagro mexicano”. Tales hechos priorizaron los intereses de la nación hacia los problemas más urgentes.⁷² Según Olga Harmony, el vínculo entre la revolución ideológica de los años sesenta, el cuestionamiento de los valores sociales, familiares, sexuales y la crítica al poder que tuvo su clímax con la matanza del 2 de octubre de 1968 y el Jueves de Corpus de 1971 se aliaron con las vanguardias europeas del momento (Brecht, Piscator, Artaud, Meyerhold, Grotowky y Brook) para dar pie a “búsquedas y hallazgos diferentes y muy personales, con los que se establece una ruptura de las formas más convencionales de hacer teatro que eran casi una constante entre nosotros”.⁷³ El ritmo

Felipe Galvan. Dramaturgia Mexicana de la segunda mitad del siglo XX en *Congreso Brasileiro de Hispanistas*. Sao Paulo: Asociación Brasileña de Hispanistas, 2002. Disponible en: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000012002000300021&script=sci_arttext [Consultado el 29 de marzo del 2019]

Finalmente, Ronald Burgess ha denominado a esta generación como la *generación perdida*, o bien, la primera generación de la Nueva Dramaturgia Mexicana porque se vio opacada la segunda ola de Dramaturgia Mexicana que comienza a surgir a partir de los años 80. Ronald D. Burgess. “El nuevo teatro mexicano y la generación perdida” en *Spring*. México: 1985, p. 93-99.

⁷¹ Felipe Galván. Dramaturgia Mexicana de la segunda mitad del siglo XX en *Congreso Brasileiro de Hispanistas...*, *op. cit.*, p. 2.

⁷² Ronald Burgess. “El nuevo teatro mexicano y la generación perdida” en *Latin American Theatre Review*. Kansas: Spring, 1985, pp. 93-99.

⁷³ Olga Harmony. “La generación intermedia” en *Escenarios de dos mundos 3*. Inventario Teatral de Iberoamérica, Guatemala-Honduras- México- Nicaragua-Panamá- Paraguay- Perú. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988, pp. 121-123.

acelerado de tales sucesos históricos impuso el tiempo de creación de la mayoría de los autores. Tan sólo entre 1967 y 1970 todos ellos habían escrito la mayor parte de sus obras emblemáticas. Oscar Villegas (en solo tres años): *La paz de la buena gente* (1967), *El renacimiento* (1967), *La pira* (1967), *El señor y la señora* (1968), *Marlon Brando es otro* (1968), *Santa Catarina* (1969). Willebaldo López: *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital* (1967) y *Cosas de Muchachos* (1968). Vicente Leñero *Pueblo rechazado* (1968). Enrique Ballesté: *En alguna parte algún tiempo* (1967), *Mínimo quiere saber* (1968) y *Vida y obra de da lo mismo* (1969). José Agustín: *Abolición de la propiedad* (1969) y *Los atardeceres privilegiados de la prepa 6* (1970).⁷⁴

En los años setenta Emilio Carballido compiló el volumen *Teatro Joven de México* (1971) donde incluyó a varios de ellos. Según explica él mismo, su criterio para elegirlos fue que tenían “contacto verdadero con la realidad circundante y un comentario válido que ofrecer en cuanto a ella”. Además, poseían un “sentido lúdico”. En cuanto a las características formales señalaba la “variedad de enfoques” la falta de “academia” y la reinención del estilo y el lenguaje.⁷⁵ De esta forma la “generación perdida” es rescatada por sus innovaciones formales siempre al servicio de la realidad. Esto no resulta extraño debido a los cambios ideológicos, políticos, económicos que ocurrieron en México y el mundo durante los agitados años sesenta.

⁷⁴ Armando Partida. *Dramaturgos Mexicanos. 1970-1990...*, op. cit., p. 13-19.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 22.

2.1.4.- La generación de la *Nueva Dramaturgia Mexicana*

A la generación perdida la sucederá otra llamada *Nueva Dramaturgia Mexicana* cuyos integrantes nunca tuvieron plena conciencia de su clasificación, pero su trabajo renovó e impulsó al arte de escribir teatro a partir de la década de 1980. Los integrantes que tradicionalmente se asocian como precursores del grupo son: Jesús González Dávila (1940-2000), Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008), Sabina Berman (1955) y Oscar Liera (1946-1990). Si bien cada estudio sobre este periodo introduce o elimina nombres, son estos, los exponentes más representativos de una nueva tendencia estilística y temática.

Sus antecedentes se hallan en la antología de Emilio Carballido: *Teatro Joven de México* (1971). Posteriormente Guillermo Serret, en su cargo de jefe del Departamento de Actividades Culturales de la Universidad Autónoma Metropolitana, promovió una serie de lecturas con ellos que dieron nombre al movimiento: “De 1979 a 1980 se realizaron 27 escenificaciones correspondientes a 19 autores de la larga lista de los ya publicados en las antologías del mismo maestro”.⁷⁶ A partir de entonces los todavía jóvenes dramaturgos comenzarán una renovación importante.

Es casi consenso afirmar que el grupo de la *Nueva Dramaturgia* no tiene, como se suele decir de las “generaciones” o “grupos”, líneas que los vinculen. A diferencia de la generación anterior sus temáticas y estilos difieren de uno a otro. El mismo Víctor Hugo Rascón Banda hablaba de esta falta de unidad entre sus coetáneos a quienes definía como “un conjunto de autores con vocación, talento y oficio, carentes de una unidad de géneros y estilos similares, o de una temática que pueda diferenciarlos como grupo”.⁷⁷

⁷⁶ Ibid., p. 28.

⁷⁷ Citado por Armando Partida. *Se buscan dramaturgos...*, op. cit., p. 84

No obstante, Rascón Banda atinaba a ver algunos amarres comunes:

Yo creo que se parecen en que el lenguaje es directo, simple, nuestro; en cuanto a la temática son problemas sociales que a todos nos preocupan. Hay un desenfado por el tratamiento y manejo del género, de tal manera que no se sujeta fielmente a las reglas clásicas que dan en los talleres de composición y en los cursos universitarios; hay un desparpajo en el autor, un darle vuelta, mezclar lo digerido o a veces no obedecerlo.⁷⁸

Más tarde, Vicente Leñero propuso otras características para reconocer a esta generación que según él puso a prueba, como la narrativa latinoamericana, los viejos códigos teatrales que tenían a la palabra como centro de la creación escénica. Así, explica, se fracturó el monopolio que el director de escena había hecho suyo desde su surgimiento en los años sesenta y volvió el interés por el texto a través de la experimentación.

Vicente Leñero enumeraba así las principales características de estos textos:

- 1) El manejo del tiempo en el discurso teatral: la relación entre el espacio escénico y el tiempo de los personajes, con el tiempo del espectador durante la representación
- 2) La renovada preocupación por la identidad de los personajes
- 3) La simultaneidad de acontecimientos narrativos, simultaneidad de espacios vivos, simultaneidad de diálogos y ruidos y focos de atención
- 4) El punto de vista como experiencia escénica y como discurso narrativo
- 5) La exploración de la memoria de los personajes de su capacidad de decir la verdad o mentira

⁷⁸ Ibidem

- 6) El manejo textual de documentos históricos o periodísticos
- 7) La exacerbación de la realidad (lo verdadero, más que lo verosímil) llevada hasta los extremos de un hiperrealismo que rebasa el tradicional naturalismo y se emparentaba con el hiperrealismo de la plástica
- 8) El manejo de la situación en lugar de la historia.⁷⁹
- 9) Un “realismo revitalizado” por la experimentación. Un realismo que retrata “imágenes de nuestra gente, nuestros problemas sociales, políticos, psicológicos inmediatos, a nuestro lenguaje retomado con una forma de hablar única, variadísima, propia, a la expresión y exploración de nuestra identidad física”⁸⁰

Así fue como bajo estas características la *Nueva Dramaturgia* renovó el panorama del teatro en México y aportó su producción al mundo. El teatro mexicano comenzó a ser mirado desde el extranjero.

2.2.- La generación de los años noventa: textos y contextos.

El grupo de dramaturgos que durante los años noventa del siglo XX consolidó una identidad propia ha sido llamado: “la quinta generación”⁸¹, “la novísima dramaturgia” la “generación del desconcierto”⁸², “la generación de los sesenta”, la “joven dramaturgia”⁸³ o simplemente “la generación de los 90”.⁸⁴ Sus integrantes son autores nacidos en la década de los sesenta,

⁷⁹ Ibid. pp. 85-86.

⁸⁰ Ídem

⁸¹ Fernando de Ita. “La quinta generación (dramaturgos no mayores de 33 años), *Escénica*. No. 5, mayo -jun, 1991, pp. 4-5.

⁸² Armando Partida. *Se buscan dramaturgos...*, *op.cit.*, p. 211

⁸³ Víctor Hugo Rascón. “Introducción” en *El nuevo teatro*. México: Ediciones El Milagro, 1997, p. 7

⁸⁴ Elvira Popova. *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la posmodernidad...*, *op. cit.*, p. 14.

regularmente empiezan su formación y su camino creativo a finales de los años 80, y en muchos casos, es en esta década cuando se dan conocer a través de los concursos de dramaturgia que promueve el Estado mexicano. En los años noventa se emancipan de la tradición y comienzan a proyectarse como una generación con inquietudes nuevas a las de sus maestros.⁸⁵

Entre los miembros que aparecen con frecuencia en todos los trabajos académicos se hallan Jaime Chabaud, Luis Mario Moncada, David Olgúin, Estela Leñero y Gerardo Mancebo. No obstante, se deja fuera a un número mayor de creadores que residen en provincia o a mujeres coetáneas. Tan solo Víctor Hugo Rascón Banda, intentado enmendar el recorte, enlista al menos más de veinte dramaturgos que podrían ser parte de este grupo.⁸⁶ No obstante, con el propósito de delimitar el objeto de estudio de este trabajo, nos referiremos a este grupo como “la generación de los noventa” e incluye a los creadores que no rebasaban los treinta años durante la última década del siglo XX, que recibieron su formación académica y desempeñaron su carrera creativa en la Ciudad de México.

2.2.1.- Contexto histórico de fin de siglo

La palabra “crisis” fue muy recurrente en el contexto histórico de esta generación. Tanto en sus primeros años de infancia como en su adolescencia y juventud sus miembros vivieron un declive económico constante que marcó los últimos treinta años del siglo XX mexicano. En 1970 era visible el agotamiento del modelo económico de “sustitución de importaciones” que integró a México a la “expansión económica mundial de la posguerra” con un crecimiento

⁸⁵ Ibid. p, 13.

⁸⁶ La injusta reducción de autores que hago responde a la brevedad que impone esta tesina. Víctor Hugo Rascón. “Introducción” en *El nuevo teatro.*, *op.cit.* pp. 9-11.

anual de más de 6% (1940 -1970).⁸⁷ A partir de entonces el país entró en franca pendiente que coincidió con los gobiernos de dos presidentes amigos y originarios de la capital: Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) y José López Portillo (1976-1982). La deuda externa pasó de ser nula durante los años cuarenta a 3,000 millones de dólares en 1970. A finales del decenio había superado los cien mil millones de dólares para llegar hasta los 150 mil millones de dólares a mediados de los años noventa.⁸⁸ La década de los setenta se caracterizó también por un estilo de gobierno autoritario que pretendió contener la grieta del descontento social generada a partir del movimiento estudiantil de 1968. El caso más sonado fue la represión a una manifestación de estudiantes convocada el 10 de junio de 1971 atacada por un grupo de paramilitares llamado los “Halcones”.⁸⁹

Los años ochenta iniciaron con una crisis del modelo económico que había sostenido al país hasta entonces. El mundo comenzaba a orientarse hacia otro esquema que fiaba el motor de crecimiento en la inversión privada. Margaret Thatcher en Gran Bretaña y Ronald Reagan en Estados Unidos se convirtieron en el símbolo del nuevo rumbo de la economía mundial promoviendo el neoliberalismo. En México el presidente Miguel de la Madrid (1982-1988) abrió el país a la inversión extranjera e incorporó a México a la corriente neoliberal que fomentó la inversión externa como centro de la política económica y empezó a negociar el tratado del libre comercio con Estados Unidos y Canadá que se firmaría hasta 1993:

Por su parte, la inversión externa directa, mayoritariamente norteamericana, a la que se le habían quitado todas las trabas legales construidas durante la época del

⁸⁷ Luis Aboities Aguilar. “El último tramo. 1929-2000” en *Historia Mínima de México...*, *op.cit.*, p. 296.

⁸⁸ Lorenzo Meyer. “De la estabilidad al cambio” en *Historia General de México*. México: COLMEX, p. 928.

⁸⁹ Rodolfo Gamiño. *Guerrilla, represión y prensa de los setenta en México. Invisibilidad y olvido*. México: Instituto Mora, pp. 53 – 55.

nacionalismo económico [...] ascendía ya a los treinta mil millones de dólares y de ella dependía el desarrollo de largo plazo de la economía mexicana que tenía como motor el mercado externo y todos los procesos de la globalización”.⁹⁰

Bajo la nueva orientación los años noventa representaron el intercambio económico y cultural con el país vecino. El afianzamiento aumentó cuando frente a la crisis de 1994 Estados Unidos prestó su ayuda financiera para rescatar al peso mexicano que se había devaluado, según Aboities, el 100% y la economía había decrecido al 6% tan sólo en 1995.⁹¹

Desde otro punto de vista, con la entrada del neoliberalismo también se introdujo en México un importante intercambio cultural y tecnológico con Estado Unidos. La globalización de aquellos años supuso la internacionalización de las comunicaciones, de las relaciones humanas, de las redes telefónicas, y particularmente, de los medios de comunicación masiva. Las cadenas televisivas y radiofónicas, al igual que los medios impresos, fueron los principales introductores de la cultura pop estadounidense que comenzó a influir en las generaciones que se formarían con programaciones como las de MTV. Por otro lado, el cine estadounidense acabó de masificarse; llegaron los primeros ordenadores que traería consigo la cultura de los videojuegos y posteriormente, como sabemos, la de internet.

Este es el contexto en el que se formó la generación de dramaturgos que escribió durante los años noventa. Sus integrantes para entonces no rebasaban los 30 años y, sin embargo, se habían nutrido de la bilateralidad cultural que trajo el neoliberalismo económico. Diríamos que es casi a la generación que por destino le tocaría inaugurar una literatura dramática incubada en la nueva economía y sus prácticas posmodernas. Por otro lado, fue una

⁹⁰ Lorenzo Meyer. “De la estabilidad al cambio” ..., *op. cit.*, pp. 929-930.

⁹¹ Luis Aboities Aguilar. “El último tramo. 1929-2000” ..., *op. cit.*, p. 296.

generación que disfrutó de los beneficios de los años de crecimiento y consolidación anteriores. Un ejemplo es la diferencia entre ellos y sus maestros: éstos últimos (*Nueva Dramaturgia Mexicana*) combinaron la escritura dramática con un trabajo (la abogacía, la ingeniería o psicología) mientras que los jóvenes eran egresados de escuelas profesionales de teatro como la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el Centro Universitario de Teatro y la Escuela de Arte Teatral. Se dedicaron a la creación escénica integralmente. Tal vez por esa razón se adentran en sus preocupaciones individuales y se alejan de la reflexión social.

2.2.2.- Características temáticas y estilísticas

La *Generación de los Años Noventa* había nacido y crecido al amparo de lo que Jameson llamó el “capitalismo tardío” y aquí llamamos posmodernidad. Lo anterior les permitió formarse con la televisión y el cine; vivir la revolución de las artes plásticas con el *pop art* de Andy Warhol y arte conceptual; integrarse a las industrias culturales capitalistas asociadas al rock, el punk y el pop, ser testigos del incipiente bilingüismo en el país, y finalmente, pertenecer a una sociedad que privilegiaba el hedonismo y el consumo. No es raro entonces que fueran estos jóvenes dramaturgos quienes adoptaran y consolidaran ciertas prácticas discursivas propias de la posmodernidad que se venían explorando desde los años setenta y ochenta. De acuerdo con Elvira Popova:

Como hijos de la televisión y del cine, huérfanos de modelos de identificación y de utopías orientadoras, los autores mexicanos de los años 90 del siglo XX se niegan a

ser etiquetados para reinventarse constantemente; rehúyen las definiciones y se niegan a pertenecer a ciertos grupos y a seguir determinados modelos.⁹²

Un ejemplo fue cuando el investigador Armando Partida los llamó los *novísimos dramaturgos* y Luis Mario Moncada rechazó tal catalogación. Martín Acosta los llamó más tarde la *Generación del Desencanto* o la *Generación del Desconcierto*. Sobre este caso particular Luis Mario Moncada declaró en 1993 lo siguiente en una entrevista periodística:

No hay un estilo, ni un dogma, ni una escuela, ni posturas filosóficas que aglutinen en un mismo camino a una generación de jóvenes que andan entre los 25 y 35 años de edad. En el teatro el caos y la desazón por la ruptura del hombre con sus más añejas ideologías, se refleja en la multiplicidad de propuestas y la ausencia de un movimiento que, en otros tiempos, se distinguían perfectamente.⁹³

En este mismo sentido, otro integrante de la generación daba un diagnóstico de las posibles causas por las que no se podía encasillar a esta generación en una unidad temática o estilística. Jaime Chabaud en el periódico *Reforma* (1994) dice:

¿Cómo podríamos leer las obras de una generación de escritores de teatro amamantada primordialmente con el biberón del cine y la mamila de una lengua que es la televisión y nos marca definitiva y catastróficamente? ¿Se le puede pedir lo mismo a este joven formado al calor de cincuenta impactos visuales por minuto que a alguno de los creadores englobados bajo el término de Nueva Dramaturgia Mexicana? ¿Cuál es su mundo y el prismático para mirar una realidad fragmentaria,

⁹² Elvira Popova. *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la posmodernidad*. Monterrey: Senderos, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010, p. 14.

⁹³ La entrevista y la anécdota es referida por el mismo Armando Partida en su libro *Se buscan dramaturgos...*, *op.cit.*, p. 211.

global e incomprensible? ¿De qué manera conciben estos escritores en ciernes ya no digamos el drama sino el espacio escénico?⁹⁴

El diagnóstico de Jaime Chabaud es certero. Estos jóvenes crecen en un mundo influido por la tecnología y la mirada con la que interpretan el mundo no es la misma que sus predecesores. No obstante, esta heterogeneidad que los hace inclasificables es quizá por donde podamos encontrar algunas tendencias que los definan.

Primero, a nivel temático, a diferencia de la generación anterior, a “ninguno le interesa hacer un teatro político en el sentido estricto del término”.⁹⁵ Sus personajes no están comprometidos con alguna realidad social específica y sus espacios no suceden en lugares concretos de la topografía nacional. Por el contrario, sus ficciones proyectan inquietudes personales lo que les permite explorar otros planos de realidad menos realistas. En 1993 Luis Mario Mondaca hacía un diagnóstico de esta constante en las obras de sus coetáneos:

[...] creo que esta parte del individualismo, [es un] fenómeno que ha generado nuestra época. Muchas de las críticas que hemos tenido son porque no estamos denunciando nada, y mi respuesta es que no es necesario cuestionar las estructuras sociales, creo que es mucho más importante hacerlo desde nuestra individualidad, porque a fin de cuentas el individualismo es lo que predomina en nuestra sociedad.⁹⁶

Es cierto que existe un interés por mostrar el paso de los valores de la modernidad a la posmodernidad, pero no desde una visión ideológica, como lo hizo la generación anterior,

⁹⁴ El artículo es referido por Armando Partida. *Dramaturgos Mexicanos...*, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁵ Víctor Hugo Rascón. “Introducción” en *El nuevo teatro.*, *op.cit.*, p.11.

⁹⁶ Armando Partida en su libro *Se buscan dramaturgos...*, *op.cit.*, p. 212.

sino desde el desencanto personal que les produce la época contemporánea. De ahí que en sus obras aparecen personajes imbuidos en un espacio íntimo sufriendo las desilusiones que les provoca observar en lo que se ha convertido el mundo que los rodea. En *Alicia detrás de la pantalla*, de Luis Mario Moncada, una niña sufre el abandono de unos padres que, ocupados por el trajín de la vida posmoderna, la aíslan colocándola frente a la televisión; *Superhéroes de la aldea global*, del mismo autor, nos presenta la paulatina degradación que sus personajes van sufriendo como resultado de la ausencia de valores como la libertad y la justicia. *Dolores y la felicidad* de David Olguín plantea a una protagonista buscando la felicidad en lugares que simbolizan la cultura hedonista de la sociedad posmoderna como un spa, una sex-shop y un estudio de radio. En *Talk Show* Jaime Chabaud crea un personaje que lucha contra la frustración que le provoca vivir en un mundo frívolo cuyos valores están alineados al dinero.

De todo lo anterior se desprende que, aunque cada autor escribe sobre sus inquietudes individuales hay una tendencia común a evidenciar el vacío, la superficialidad y la inmediatez de la sociedad de finales del siglo XX. Paradójicamente, los tópicos de la familia, la felicidad o el amor son parodiados en sus textos como una forma de denunciar su ausencia. Es lógico quizá en una generación que “creció entre los cadáveres de las ideologías y en el mar de nihilismo y desesperación”.⁹⁷

Tampoco en el terreno de las innovaciones estilísticas se ha visto en los *novísimos dramaturgos* un tratamiento homogéneo. Sin embargo, se pueden ver dos tendencias: el

⁹⁷ Ana Santamaría. “Jaime Chabaud y la poética generacional” en *Armas y letras. Revista Cultural de la UANL*. 2002, p. 45.

rechazo y parodia a la tradición y un interés por el espacio escénico vinculado a la cultura visual.

Con relación a la primera, Víctor Hugo Rascón Banda afirma que si bien no se puede hablar de “un verdadero rompimiento generacional con los dramaturgos de la generación anterior [...] sí se nota que estos novísimos autores intentan separarse y sienten distantes a sus antecesores.”⁹⁸ Es tal vez la actitud confrontadora lo que mejor unifica su búsqueda estilística. Armando Partida es consciente de la falta de unidad temática en ellos, no obstante, apuesta a una unidad:

Todo lo contrario, sucede con los “nuevos – jóvenes – dramaturgos”, quienes parten del mismo objeto provocador: la sociedad manifestada en sus múltiples facetas. Sociedad a la que enfrentan de manera volitiva, física, visceral; muy lejos de la contención y de ciertos escrúpulos de los dramaturgos anteriores. De allí que su estética sea una estética de la fealdad, para representar el lado feo, para representar el lado oscuro del mundo que los rodea; pero tomado, asumido como una cotidianidad irreverente, sin el más mínimo asomo de culpa por el pecado original.⁹⁹

Dicha “estética de la fealdad” de la que habla Partida se traduce en una “aestética” como él mismo la llama. Es decir, en un “rechazo a las reglas sociales establecidas -del buen gusto y de las buenas maneras-, más no desde una posición contestataria sino de apostasía (social)”.¹⁰⁰ En su momento los mismos creadores pertenecientes al grupo eran conscientes de su rechazo a la tradición. Jaime Chabaud en el mismo artículo periodístico dice:

⁹⁸ Víctor Hugo Rascón. “Introducción” en *El nuevo teatro...*, *op.cit.*, p.11.

⁹⁹ Armando Partida. *Dramaturgos Mexicanos. 1970-1990...*, *op.cit.*, p. 36.

¹⁰⁰ Ídem.

En términos generales, la generación reciente se hace menos preguntas categóricas y flexibiliza las reglas. Más bien le valen madre los paradigmas pese a su enorme necesidad de ellos. Algunos varios caminan por la vía del realismo intentando una renovación de este o continuando una inercia más que una tradición. Para otros el terreno de la ficción teatral es aquel donde todo, absolutamente todo puede ocurrir.¹⁰¹

La primera directriz de esta generación niega la tradición, así como un modelo que los guíe. Sin embargo, parecen necesitar de ella para parodiarla o satirizarla y buscar otros extremos de exploración. Vale la pena recordar que por ello también se les ha llamada la generación del *desconcierto* o del *desencanto*.

La segunda tendencia es una insistente preocupación por relacionar el texto dramático con la representación escénica. Es decir, que el texto contenga, más allá del contenido dialógico, el diseño de la dirección escénica como parte fundamental de la experiencia para el espectador. Chabaud al hacer un análisis de ello: “Unos creen que la verdadera poesía del teatro no son las palabras bonitas sino el devenir articulado de los sucesos y sus sorpresas, más la calidad, -por supuesto- del lenguaje utilizado. La preocupación por el espacio escénico parece insistente.”¹⁰²

Este énfasis es evidente en la incorporación de la cultura visual a la que están expuestos los autores. En sus acotaciones solicitan televisores o cámaras de video, para romper las estructuras espacio temporales, lo que obliga a vincular el texto dramático con el diseño escénico. Su concepción de la teatralidad está, pues, en reconstrucción:

¹⁰¹ El artículo es referido por Armando Partida. *Dramaturgos Mexicanos...*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰² Citado por: ¹⁰² Armando Partida en su libro *Se buscan dramaturgos...*, *op.cit.*, p. 213.

Otro rasgo común cada vez más patente es la manera de abordar la propia teatralidad. La forma, la estructura-arquitectura del drama ha tomado un lugar preponderante en el trabajo del dramaturgo joven. El hecho, sin embargo, no es gratuito. ¿De dónde surgen estos escritos que ya tomaron por asalto los escenarios como fenómeno contundente?¹⁰³

Si para concluir, hoy, a la luz de la distancia, tuviéramos que dar respuesta a la pregunta hecha por Jaime Chabaud diríamos que surgieron del nuevo paradigma económico, social llamado posmodernidad que se había consolidado en Estados Unidos y empezaba hacerlo en México.

2.2.3.- Luis Mario Moncada y *Alicia detrás de la pantalla*

Luis Mario Moncada ha sido uno de los escritores más prolíficos del grupo. Nació en Hermosillo, Sonora, en 1963 y estudió Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Además de escribir teatro ha sido guionista, actor, investigador y funcionario. Ganó el IV Concurso de Teatro de la Adolescencia (1983) con su obra *El Destino* y el Premio Nacional de la Juventud (CREA, 1985). En 1989 y 1990 conquistó dos veces el Certamen de Dramaturgos de Fin de Siglo convocado por el Departamento del Distrito Federal. La primera por su obra *Alicia detrás de la Pantalla* y la segunda por *Exhibición*. Posteriormente fue becario del Departamento de Literatura en INBA (1988) y en el FONCA (1992). Mas adelante fue coordinador de Documentación y director

¹⁰³ Ídem.

del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral (CITRU:1995-1997) y años más tarde fue también director de Teatro y Danza de la UNAM.¹⁰⁴

A pesar de que inició su carrera como dramaturgo muy joven no fue sino hasta finales de la década de los ochenta cuando se descubre interesado en los problemas contemporáneos producidos por la posmodernidad. Esto le permite alinearse al estilo e inquietudes temáticas de sus coetáneos y convertirse en un representante inequívoco de la *novísima dramaturgia* al grado de considerarlo como un ejemplo “suficiente” para legitimar a la generación. En su obra “formal e ideológicamente nos encontramos con una manifestación estética del todo ajena a los modelos dramáticos de la generación inmediatamente anterior: la *nueva dramaturgia*.”¹⁰⁵

Alicia detrás de la Pantalla es una obra escrita a finales de los años ochenta. Esta particularidad la convierte en precursora de algunos elementos discursivos que desarrollaría la dramaturgia mexicana durante la década de los noventa. Es un ejemplo de cómo las prácticas de la escritura posmoderna habían penetrado en la cultura mexicana y se dirigían a un estado de consolidación. Su estreno en 1995 como puesta en escena en el foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario confirmó el interés institucional de la UNAM por fomentar prácticas escénicas de vanguardia.

La obra cuenta la historia de Alicia, una adolescente de 17 años que vive refugiada en su habitación mirando la televisión todo el tiempo. Desde niña ha sentido el rechazo de su madre; muy indiferente y distante. Es su padre quien más la procura, y, por lo tanto, con

¹⁰⁴ Resumen biográfico tomado de: Armando Partida. *Dramaturgos Mexicanos. 1970-1990*. México: CITRU-INBA, 1998, p. 138. Víctor Hugo Rascón. “Introducción” en *El nuevo teatro., op. cit.* pp. 19. Armando Partida. *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico*. México: CITRU-CONACULTA, 2002, p. 221.

¹⁰⁵ *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico..., op.cit.*, p. 221.

quien intenta compensar su soledad a pesar de que desde muy niña se entera, por accidente, que en realidad no es hija de él. A lo largo de la trama el lector va conociendo el interminable cúmulo de enojos y frustraciones que Alicia ha almacenado a lo largo de su vida y que en el desenlace justifica que dé muerte a su padre. A nivel temático el texto intenta ser una reflexión sobre el vacío existencial y emocional que deja la banalidad de la sociedad de consumo, la rapidez del ritmo de vida industrializado y la influencia los medios de comunicación sobre las relaciones humanas en la posmodernidad.

CAPTÍTULO III.- ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DE LA POSMODERNIDAD EN ALICIA DETRÁS DE LA PANTALLA.

3.1.- La trasgresión aristotélica

La doctrina estética de la escritura dramática occidental tiene sus orígenes en la *Poética* de Aristóteles. El texto reflexionó sobre el funcionamiento de la tragedia y estableció los conceptos canónicos de la escritura dramática: la mimesis, la fábula y las unidades de acción, tiempo y espacio.¹⁰⁶ Sin duda, los presupuestos aristotélicos determinaron la estructura moderna de los textos dramáticos fundamentados de manera general en el orden y la sistematización de tales elementos.

Jean-Pierre Sarrazac ubica entre 1880 y 1910 la “puesta en crisis de la forma dramática”, que no es más que el cuestionamiento del modelo aristotélico.¹⁰⁷ Dicha transición se debió, por un lado, al debilitamiento del “estatuto del arte” como “representación”; es decir, en cuanto a su concepción de la mimesis y por lo tanto de la fábula, por otro lado, al quiebre de “la preeminencia y la pureza de la forma dramática” que se sustentaba en la estabilidad de las unidades aristotélicas.

En México, como ya dejamos constancia, la *generación del Medio Siglo* fue la última en continuar más apegada a los postulados clásicos. Ya desde la segunda mitad del siglo XX, con la generación de los *ícaros* y la *nueva dramaturgia mexicana*, se experimentó una incipiente inquietud por romper con estos moldes.

¹⁰⁶ Según Patrice Pavis erróneamente se ha considerado a Aristóteles el fundador de las tres unidades principales (tiempo, espacio, acción) cuando su *Poética* solo reflexiona sobre la última. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Paidós: Buenos Aires, 1998, p. 346.

¹⁰⁷ Jean- Pierre Sarrazac, “Introducción” en *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México: Paso de gato, 2013, p. 16.

No obstante, fue con la *generación de años noventa* cuando la escritura teatral se alejó mayormente de los elementos de la tradición que mencionamos. La transición fue gradual como lo evidenciaron ahora las dramaturgias del siglo XXI, y supuso que la tradición mexicana diera un paso hacia creaciones basadas en la fragmentación, la adición y la composición dejando de lado el fundamento de orden y la sistematización anteriores.¹⁰⁸

Alicia detrás de la pantalla de Luis Mario Moncada, como adelantamos, es ejemplo representativo y pionero de tal ruptura. Es un texto que se libera a sin prejuicios de las ataduras del concepto de mimesis como imitación de la realidad, de la idea de fábula como unificadora del orden y el sentido y, por último, de las unidades aristotélicas de tiempo, espacio, acción. Con ello la obra consolida el estallido de la creación posmoderna en México.

La fragmentación: metadrama y montaje

Para Aristóteles la belleza de la estructura trágica radica en el buen uso de la mimesis y la fábula. A la mimesis el filósofo la entiende en su sentido de representación de la realidad. Es decir, la tragedia y demás artes son “todas imitaciones” de la naturaleza.¹⁰⁹ Desde entonces el funcionamiento mimético se impuso como el eje del arte occidental:

Mimesis para los griegos, *imitatio* para los latinos, mimesis clásica (Naturaleza Bella) en el siglo XVII, ilusión mimética (Naturaleza verdadera) en el Siglo de las Luces, sea cual sea la terminología o la evolución de la noción, pareciera que el concepto

¹⁰⁸ Esther Díaz. *La posmodernidad...*, *op.cit.*, p. 27.

¹⁰⁹ Aristóteles. *Arte Poética*, trad. José Moya, Buenos Aires, 1948, p. 9.

mimético atraviesa de lado a lado la tradición occidental del teatro, antes de ser puesto en duda por la modernidad.¹¹⁰

Por otra parte, Aristóteles definió a la fábula como “la ordenación de los sucesos”. Una buena fábula es la que se parece a un “bello animal” porque guarda un orden y una extensión adecuadas:

[...] un bello objeto viviente y cualquier otra cosa que se compone de partes debe tener éstas bien colocadas, asimismo la grandeza correspondiente, porque la hermosura consiste en proporción y grandeza [...].¹¹¹

De este modo, una fábula en sus justas proporciones debe tener un inicio, un desarrollo y un fin claro; una adecuada extensión; un orden causal y no solo cronológico. En su reflexión, la fábula es el elemento más importante de la estructura trágica porque vincula los dos constituyentes del drama (mímesis y la acción):

La tragedia es imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida, y de la ventura y desventura [...] de suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia (y no hay duda de que el fin es lo más principal de todas las cosas).¹¹²

Para el filósofo el autor de tragedias es entonces como un pintor que imita la naturaleza a partir del “retrato de la acción”.¹¹³ Como ya adelantamos, la crisis de tal concepción provino de la segunda mitad del siglo XIX. Es Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* quien cuestionó la racionalidad imperante del modelo aristotélico y lo impugnó para proponer

¹¹⁰ Jaean- Pierre Sarrazac. “Introducción” en *Léxico del drama moderno y contemporáneo...*, *op.cit.*, pp. 128-129.

¹¹¹ Aristóteles. *Arte Poética...*, *op.cit.* p. 27.

¹¹² Aristóteles. *Arte Poética...*, *op.cit.* p. 26.

¹¹³ Ídem.

más bien una estética ligada a la “embriaguez” y al “éxtasis” dionisiaco que a la razón apolínea. El filósofo alemán pone a la música de Wagner como el epítome de la fuerza dramática.¹¹⁴ En un paso más allá, y ya en siglo XX, Antonín Artaud continuó con dicha reflexión y sustrajo a la mimesis y a la fábula como el centro de la creación dramática mientras concibió a la creación como “absoluta, experiencia extrema y dislocada”. Con Artaud el teatro se afirma “no como un doble de la vida, sino como la vida misma, la vida verdadera”.¹¹⁵

Aquí es donde se sitúa la nueva concepción de mimesis y fábula de la dramaturgia posmoderna. *Alicia detrás de la pantalla*, al pertenecer a esta tradición se aleja de las concepciones clásicas. En muchas ocasiones su sentido mimético y anecdótico no se pueden encontrar debido a la fragmentación de la trama en planos verticales y horizontales sostenidos sobre dos estrategias discursivas propias de la posmodernidad: el *metadrama* y el *montaje*.¹¹⁶

3.1.1.- Metadrama

Las acotaciones del inicio de la obra dictan: “*Alicia, sentada en el suelo, mira absorta la televisión, que en esos momentos trasmite una película americana de suspenso*”.¹¹⁷ Con ellas Luis Mario Moncada establece el *plano real*. Es decir, el presente diegético en el que a lo largo de la obra transcurren sólo unos minutos. El espacio y acción de este microcosmos es el de Alicia siempre viendo la televisión.

¹¹⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial: Madrid, 2012, p. 7.

¹¹⁵ Jaean- Pierre Sarrazac (Dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo...*, p. 130.

¹¹⁶ Hemos decidido tomar la terminología propuesta por Jean-Pierre Sarrazac entre otras cosas porque no tenemos noticia de que esta terminología se haya aplicado para el análisis de la dramaturgia mexicana de los años noventa. Jaean- Pierre Sarrazac (Dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo...op.cit.*, p. 98-215.

¹¹⁷ Luis Mario Moncada, “Alicia detrás de la pantalla” en *Reliquias Ideológicas...*, *op.cit.*, p. 13

Más adelante las mismas acotaciones complementan: “*De pronto, una luz cenital ilumina apenas el **plano evocativo** y deja ver una silueta que yace inmóvil en el suelo. La silueta del Muchacho comienza a desplazarse con dificultad hacia la pantalla gigante.*”¹¹⁸ A lo que Moncada llama el *plano evocativo* es un segundo microcosmos dramático que se aparta del *plano real* en tiempo, espacio y acción. Su función es evocar el pasado de Alicia en los lugares y momentos formadores de su personalidad. Tales situaciones deben entenderse con objetividad, es decir, tal y como sucedieron en el pasado de la protagonista. En este plano nos enteramos de los acontecimientos determinantes de su vida: la relación con sus padres, con sus maestros, sus primeros amores y su despertar sexual.

Además de los planos anteriores existen otros dos que el autor no menciona de manera explícita pero que en un análisis profundo de la obra se revelan también como microcosmos independientes. Al primero lo llamaré *plano distorsionado*; al segundo *plano espectador*.

El *plano distorsionado* funciona como un sucedáneo o una ramificación del *plano evocativo*. En él también observamos el pasado de Alicia, pero es un pasado subjetivo. Es un microcosmos que interpreta ese pasado que el *plano evocativo* le propuso. Las interpretaciones representan los deseos más profundos de Alicia: deseos frustrados o reprimidos que podría provenir del mismo inconsciente. La manera que Luis Mario Moncada encuentra para representar tal distorsión es a través del uso de la *parodia* y el *pastiche* porque los personajes aparecen transformados en villanos de “caricatura”, conductores de programas de concursos, reporteros de televisión, o incluso, en personajes como el “agente 86” o el “doctor Joker”:

¹¹⁸ Ídem.

*Respecto a la Madre, el Padre y el propio Muchacho, al ser vistos por Alicia a través del filtro televisivo, podrían estar caracterizados, según la ocasión, como un héroe de la pantalla chica a saber: Gatúbela, el Hombre Araña, Robin, Mi bella genio, etcétera.*¹¹⁹

Un cuarto y último desdoblamiento de la realidad en la obra es el *plano espectador*. Dicho microcosmos se evidencia cuando aparece la siguiente acotación:

Adicionalmente, en la primera fila de butacas hay una cámara de televisión que tomará en detalle las escenas que se desarrollan en el plano evocativo. Estas escenas podrán ser vistas simultáneamente a través de dos monitores que estarán colocados en sitios estratégicos de la sala. Este elemento puede ser fundamental para la representación.

El *plano espectador* toma en cuenta al público que está mirando la representación de las otras tres realidades escénicas: el *plano real*, a través del espacio escénico; el *plano evocativo* y el *plano distorsionado* a través del espacio escénico, o bien, del espacio virtual con los monitores de televisión. En consecuencia, la interpretación y significado que el público da a los tres planos detona en una serie de posibilidades interpretativas que varían con la individualidad de cada espectador. Hasta aquí el público es considerado un elemento extradiegético. No obstante, el plano evoluciona hasta convertirlo en sujeto de la representación cuando el dramaturgo propone que “*en el tercer cuadro, el camarógrafo intentará integrar al público en el programa de concursos*”.¹²⁰ Así es como el espectador en la vida real, el que está sentado en la butaca del teatro, se convierte en un personaje más: en

¹¹⁹ Ibid., pp. 12 - 44.

¹²⁰ Ídem.

un espectador intradiegetico que observa la televisión en la que se trasmite la vida de Alicia. Esta convención se sustenta en que, hacia el final todos cuadros, algún personaje que hace de conductor de televisión retoma el lenguaje de cierto género de la caja chica para dirigirse al público e indicarle que el programa ha llegado a su fin; presentarle algún producto con el lenguaje publicitario, o bien, anunciarle un video musical:

Alicia vuelve a cambiar de canal.

Padre: Hemos llegado al final de nuestra transmisión, pero no se vaya, quédese con nosotros. A continuación, les presentamos nuestra tradicional “Función para desvelados”. Pero antes, queremos despedir el programa con una sorpresa para todos ustedes. Esto es un estreno mundial, nada menos que el último video de ... ¿de quién más?, de nuestra Alicia. Disfrútelo.¹²¹

De esta forma es como el *plano espectador* se convierte en el cuarto nivel metaficcional de la realidad.

Para complejizar más este panorama el autor sugiere, como una posibilidad, que los monitores construyan una realidad autónoma proyectando “*imágenes previamente grabadas que le den a la televisión una participación más independiente, pero a la vez integrada.*”¹²²

Si algún director de escena se decidiera por esta opción, estaríamos hablando hasta de un quinto plano de realidad para el espectáculo.

Los cuatro planos funcionan como microcosmos autónomos con su respectivo tiempo, espacio y acción. El público al pasar de ser sujeto al ser objeto de representación funde los

¹²¹ Ibid., p. 44-45.

¹²² Ibid., 12

cuatro planos que plantea el drama en un presente infinito, único y discontinuo a la vez. La estrategia creativa funciona como una matrioshka, esas muñecas rusas metidas una dentro de otra hasta el infinito.

Esta es la primera estrategia que Luis Mario Moncada usa en *Alicia detrás de la pantalla* para alejarse de la concepción aristotélica de la mimesis y de la fábula: el *metadrama*. Al ir construyendo estas cuatro realidades se percibe como se subvierte la mimesis de la realidad y como se fractura la lógica que daba origen a la metáfora aristotélica del “bello animal” que aludía a la originaria función de la fábula.

La fábula entonces ya no es una y única, y la realidad tampoco, pues el metadrama produce, como lo dice Sarrazac, “una distancia irreductible entre dos grupos de personajes”.¹²³ La estrategia de Moncada pone de manifiesto el agotamiento de aquella concepción dual de los textos dramáticos modernos en que la dimensión subjetiva y la dimensión objetiva son reconocibles. Nuestro autor elimina “el acontecimiento interpersonal presente que había [...] en la concepción aristotélico-hegeliana”.¹²⁴ La subversión trae consigo esta diversidad de microcosmos con múltiples presentes, espacios, acciones y tonos.

En este sentido, los rasgos de la posmodernidad no solo están en la fragmentación de la fábula y en las metaficciones sino también en la intención de dejar al descubierto la individualidad psicológica de los personajes y sus procesos inconscientes, pero con estrategias alejadas del realismo. El caso más claro es la formulación del plano evocativo y el plano distorsionado de Alicia que permiten que se desplieguen múltiples lenguajes, perspectivas y dramas que provocan el efecto dionisiaco del que hablaron Nietzsche y Artaud cuando replantearon las

¹²³ Jaean- Pierre Sarrazac (Dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México... *op. cit.*, p. 125.

¹²⁴ *Ibidem*.

nuevas necesidades de la creación dramática. De esta forma, el *metadrama* podría también analizarse como una estrategia de *rodeo* de la realidad porque presenta una visión indirecta que “fabrica una estructura dentro de la cual ubica el objeto, deformándolo por este mismo hecho; pero de allí resulta una constatación de la forma”.¹²⁵

3.1.2.- Montaje

En *Alicia detrás de la pantalla* la estrategia de *montaje* está muy asociada al *metadrama*. Si con este último la realidad se opone a la mimesis aristotélica al fragmentarla en múltiples anillos concéntricos, el montaje se opone a la *unidad de acción* entendida como aquella que ordena la fábula causalmente de principio a fin. En consecuencia, el montaje en el texto de Moncada rompe con la “obra orgánica” pensada como un todo “liso y homogéneo, sin puntos de empalme visibles”.¹²⁶ Sarrazac afirma que una de las razones por las que en el teatro contemporáneo la unidad de acción se encuentra socavada es porque la voluntad de actuar está destruida: “La crisis de la acción encuentra su origen, sin duda, en la crisis del sujeto, en las fallas del yo y de su capacidad de desear”.¹²⁷

Si ya no hay voluntad de actuar ¿cuál es la motivación del drama contemporáneo? La respuesta está en los tres niveles donde ahora la acción puede ser aprisionada: [...] la *acción de conjunto*, la *acción de detalle* (el “detalle” pudiendo ser el acto, la escena o la secuencia), y la *acción molecular* (diálogo tras diálogo).¹²⁸

¹²⁵ La estrategia de *rodeo* es actualmente muy usada en la dramaturgia contemporánea. Entre las que destacan son: la parábola, alegoría, el sainete, revista musical. Günther Anders. *Kafka, pro y contra*. S.E. S.L: Estrasburgo. Citado por: Jean- Pierre Sarrazac (Dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México... *op. cit.*, p. 210-211.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 142.

¹²⁷ *Ibid.*,38.

¹²⁸ *Ibidem.*

En la dramaturgia clásica existía un orden causal donde las acciones moleculares, se originaban de las acciones de detalle, y estas a su vez, daban origen a la acción de conjunto. No obstante, en la escritura dramática posmoderna, en la medida que no hay voluntad de actuar no importa tanto ya la necesidad de accionar sino la manera como los tres conjuntos de acciones se separan o se relacionan entre ellos.¹²⁹ En este sentido, el montaje se define por la elección del autor sobre el material anecdótico. ¿Cómo decide Luis Mario Moncada establecer las relaciones entre los tres niveles de acción?

Si bien en las estructuras clásicas las unidades máximas de división eran los actos, Luis Mario Moncada los mantendrá pero sin llamarles de esa forma, sino que los titulará con referencias al lenguaje televisivo y los asociará con cada una de las etapas de la vida de Alicia:

- 1.- *Niños y Adultos*: va desde la niñez, cuando Alicia cumple tres años, hasta que cumple ocho.
- 2.- *Clasificación B*: presenta la adolescencia de Alicia hasta los quince años.
- 3.- *Capsula Informativa*: establece la transición entre los 15 y los 17 años. Es el nudo de la tragedia interior de la protagonista.
- 4.- *Función para desvelados*: es el presente diegético, cuando Alicia tiene ya 17 años. Es el clímax de la tragedia.

La diferencia entre la división en actos de Moncada y los actos clásicos es que para él funcionan como unidades autónomas; es decir, no pertenecen a la línea secuencial de una acción única. Todo lo lineal se quebranta con el uso elipsis y deja al descubierto sólo las etapas de la vida de Alicia que el autor quiere mostrar. La estrategia rompe visiblemente con

¹²⁹ Ídem.

la unidad de acción aristotélica que afirma que la fábula “debe imitar una acción completa, cuyas partes deben estar dispuestas de modo que no podamos suprimir o añadir otra sin descomponer el conjunto [...]”.¹³⁰ Por otro lado, la amplitud temporal de la trama, que abarca de los tres a los diecisiete años de la protagonista, rompe con la premisa clásica de que la acción no debe exceder de “los lugares a los que no se puede ir en veinticuatro horas”.¹³¹

No obstante lo anterior, no es en la *unidad de conjunto* donde *Alicia detrás de la pantalla* privilegia la estrategia de montaje. La mayor transgresión se dirige hacia lo que describimos arriba como *acción de detalle*: a pesar de que cada acto está tejido por “cuadros”, cambios de lugar o de ambiente, estos se fusionan líquidamente, uno tras otro, con los planos metadramáticos: *real, evocativo, distorsionado y espectador*. De tal licuación resulta una pérdida de fronteras entre cuadro y plano y se establece una sucesión de espacios, tiempos y perspectivas, que por su consciente vínculo con el espacio escénico, establece una unión inseparable entre texto y representación muy característica de la posmodernidad:

*El plano escenario también se encuentra dividido en dos planos: al extremo derecho casi en proscenio, se ubica la habitación de Alicia. El elemento fundamental del cuadro es la televisión que estará encendida durante toda la obra [...] A espaldas de Alicia está una pantalla gigante (un marco aproximadamente 2 x 2 mts.) que ella atravesará en distintas ocasiones. Este marco delimita las fronteras entre el plano real y el evocativo. Este último se desarrolla en el centro y parte izquierda el escenario. Está vacío.*¹³²

¹³⁰ Aristóteles. *Arte Poética...*, op.cit, p. 28.

¹³¹ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro...*, op. cit., p.498.

¹³² Luis Mario Moncada, “Alicia detrás de la pantalla” en *Reliquias Ideológicas...op.cit.*, p. 11

La relación de dependencia entre texto y puesta en escena (simbolizada por la pantalla gigante) hace que, dentro del texto, los cuadros y los planos metadramáticos se vayan sucediendo pegados como en un carrete cinematográfico, sin anuncios que evidencien la transición entre uno y otro:

*Alicia sonrío por primera vez, tímida. Respira hondo y traspasa lentamente la pantalla hasta abrazarse con su amigo. En ese instante cambia la ambientación de la luz y ella sonrío luminosa, infantil. Gira como si se hallase en lugar de ensueño. De pronto le arrebató la muñeca a su amigo y corre por todo el escenario. El Muchacho la persigue, pero termina desistiendo.*¹³³

Esta yuxtaposición de microcosmos dramáticos muchas veces estaría cercana al *collage*.¹³⁴ Por ejemplo, mientras Alicia, en el *plano real*, está sentada mirando “absorta” en la televisión una “película americana de suspenso”, en el *plano evocativo*, comienza a iluminarse “una luz cenital” en la que se deja ver “una silueta que yace inmóvil en el suelo”. La silueta comienza a desplazarse “hacia la pantalla gigante” empuñando una navaja. “El ritmo con el que avanza coincide con el dramatismo adquirido por la película” que la misma Alicia está viendo, de forma que su rostro “comienza a mostrar su terror, aunque de momento no sepamos si es por la película o porque presiente el aliento [del muchacho del *plano evocativo*] sobre su espalda. Finalmente, se “escucha una voz fuera del escenario que paraliza la acción”:

¹³³ Ibid., p. 14.

¹³⁴ Es *collage* es otra estrategia discursiva que podría confundirse mucho con el *montaje*. No obstante, la primera “evocaría sobre todo la yuxtaposición espacial de materiales diversos, la inserción de elementos inhabituales [...]. El *collage* deviene en montaje cuando se repite, desembocando una sucesión de elementos autónomos. Jean- Pierre Sarrazac (Dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México... *op. cit.*, p. 144.

VOZ DEL PADRE: (*Enojado.*) ¿Qué esperas, Alicia? ¡Te digo que apagues esa televisión! ¡Ya nos tenemos que ir!

Alicia *se tapa los oídos*, el Muchacho *corre a esconderse a algún lugar y la película se interrumpe*.¹³⁵

En este ejemplo vemos cómo el *plano real* comienza paralelamente a mezclarse con el *plano evocativo*, a la vez que éste es también un *plano distorsionado* que representa la injerencia de la televisión sobre la realidad de Alicia. Los tres planos, paradójicamente, dan la sensación de pertenecer a un flujo único de acontecimientos, aunque cada uno tenga una autonomía de tiempo, espacio y acción. Así es como el *montaje* funciona desde los dos principios que lo definen: heterogeneidad y discontinuidad. En conclusión, es una herramienta que se acerca muy bien a lo que Frederic Jameson definía como la “escritura esquizofrénica” del arte posmoderno. Para Jameson, partiendo de Lacan, la esquizofrenia es una ruptura “en las series sintagmáticas de significantes entrelazadas que forman una enunciación o un significado”. Es decir que el sentido de la obra ya no está en la relación de “uno a uno entre significante y significado” sino en el “movimiento de significante a significante”.

En este sentido, la escritura esquizofrénica puede llegar a reducir la experiencia estética a “puros significantes materiales, o en otras palabras, a una serie de presentes puros y sin conexión en el tiempo”.¹³⁶ Si bien este extremo no es el caso de *Alicia detrás de la pantalla*, el uso del *metadrama* y del *montaje* forman parte de una “escritura esquizofrénica” en tanto hay una fragmentación de microcosmos dramáticos que tienen la intención, por un lado, de fragmentar y combinar las estructuras espacio-temporales de la diégesis, y por otro, de

¹³⁵ Luis Mario Moncada, “Alicia detrás de la pantalla” en *Reliquias Ideológicas...op.cit.*, p. 13.

¹³⁶ Fredric, Jameson. *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío... op. cit.*, 15.

generar una simbiosis entre texto y representación al sacar la fragmentación diegética al espacio escénico. Con ello se altera y disminuye la influencia de la cadena de significados para potenciar la relación entre los significantes.

3.2.- Intertextualidad: pastiche y parodia

La *mímesis* y la *fábula* no fueron los únicos elementos afectados por la condición posmoderna. La idea del sujeto unitario también se vio modificada al grado de que se llegó a declarar, como lo dijo Roland Barthes, “la muerte del autor”.¹³⁷ Tal afirmación significó la reelaboración del concepto de creación textual. Para Barthes el texto en la posmodernidad ya no era una unidad si no “un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” donde el único poder que tiene el “autor” es el de “mezclar las escrituras”.¹³⁸ Más adelante Julia Kristeva propondrá un concepto afortunado para nombrar el encuentro entre los discursos: intertextualidad.

Inspirada en la idea de Mijail Bajtín de que solo el “Adán mítico” fue capaz de concebir el primer discurso nunca enunciado, Kristeva estableció dos direcciones del término.¹³⁹ Por un lado:

Una cualidad de todo discurso, el hecho de que cualquier palabra pronunciada, cualquier texto producido, encuentra tarde o temprano, consciente o inconscientemente, a otros discursos, a otras palabras a su paso y que, si apuramos la

¹³⁷ Roland Barthes. “La muerte del autor”, en *Susurros del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹³⁹ Patrick Chauradeu y Mainueneau Dominique. *Diccionario de Análisis del Discurso... op.cit.*, p. 170.

idea, este discurso se construye en un lugar de cruce, de superposición en relación a todos los demás.¹⁴⁰

Por otro lado, la intertextualidad también se puede entender como:

El tratamiento específico que un texto hace de otros anteriores, a la relación entre dos enunciados concretos, a la forma bajo la que se manifiestan las referencias, citas perversiones, ironías, etc. a las que un enunciado somete a otro texto, género del discurso, medio de comunicación, dispositivo, etc. anterior.¹⁴¹

Las dos ideas se complementan y no son excluyentes. Sin embargo, para el análisis de *Alicia detrás de la pantalla* es más pertinente la segunda acepción. No porque la obra de Moncada carezca del primer sentido (el mismo título lo resalta) sino porque nuestro interés está más centrado en la relación entre elementos del texto dramático con otros géneros discursivos y en el tratamiento que la intervención de Moncada les da. Ambos objetivos tienen nombre propio como parte de su tradición intertextual: pastiche y parodia.

3.2.1.- Pastiche

Para Summer Greenfield el pastiche como recurso literario es la “técnica” de incorporar a la obra “un sinfín de elementos que provienen de fuentes ajenas [...] para combinarlos de modo orgánico y con eso dar más “autenticidad” al mundo que se va inventando o evocando”.¹⁴²

La obra de Luis Mario Moncada utiliza esta técnica, no tanto como un *pastiche* de imágenes o de temas, sino como una combinación de géneros discursivos provenientes del lenguaje

¹⁴⁰ Vicente Sánchez- Biosca. “Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche” en *Discursos. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*. Vol. 2, 1988, pp. 49 -66.

¹⁴¹ Ídem.

¹⁴² Sumner Greenfield. “Larreta, Valle-Inclán y el pastiche literario modernista” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. 32, 1983, pp. 80-95.

televisivo: películas, noticiarios, programas de concursos, series televisivas y videos musicales. Veamos.

En uno de sus encuentros con *El Muchacho*, personaje que acompaña a Alicia en su crecimiento, se exploran físicamente. Él nota que Alicia no tiene pene y comienza a burlarse de ella; hasta ese momento el tono de la obra es realista, sin embargo, pronto se introducirá el *plano distorsionado* con una acotación:

*“El Muchacho incrementa su risa. De pronto Alicia se levanta bruscamente y atraviesa la pantalla hasta instalarse de nuevo en la habitación de la t.v. Cambia los canales. La iluminación se transforma creando un ambiente de irrealdad”.*¹⁴³

Esta acotación indica como Alicia cambia el canal y al cruzar de nuevo hacia el *plano evocativo* éste se ha distorsionado y convertido en una caricatura de villanos:

*Cruza de nuevo la pantalla. El Muchacho la mira con la risa apagada. Alicia levanta los brazos y da dos fuertes palmadas. Al instante la Madre aparece ataviada como villana de caricatura, y dos hombres robustos, que inexpresivamente, amarran al Muchacho de las manos y lo cuelgan a una altura respetable al centro del escenario.*¹⁴⁴

A partir de ese momento el cuadro reproducirá una escena en un tono de caricatura donde la Madre es la villana y Alicia es quien da las órdenes:

MADRE: ¡Por fin te tenemos en nuestro poder!...

¹⁴³ Luis Mario Moncada, “Alicia detrás de la pantalla” en *Reliquias Ideológicas...op.cit.*, p. 26.

¹⁴⁴ Ídem.

MUCHACHO: Oye, Alicia, yo nomás estaba jugando. No seas así, que te traes.

ALICIA: ¡Tápenle la boca!

MUCHACHO: Que te pasa. Ya estuvo, ¿no? De verdad que yo... (*Los hombres le tapan la boca con una citan.*) ¡Mmmmm.!...

MADRE: Mis hombres han colgado un dispositivo que en cuanto se dispare cortará la cuerda y tú caerás en medio de este estanque infestado de tiburones hambrientos. Ja, ja, ja...¹⁴⁵

El “*gran guiñol*” continua hasta el final del acto. Posteriormente, el tono “caricaturesco” cambia al de un conductor de televisión que manda a mensajes comerciales. Mientras, El Muchacho está colgado y Alicia le da una oportunidad de manifestarse:

ALICIA: No trates de engañarme, siempre me das por mi lado. Pero está bien, te daré la oportunidad de una última voluntad. ¿Contento?... Ah, pero que no sean más de ocho palabras, por favor.

Hace la seña a los hombres que quiten la cinta. Estos obedecen. El muchacho, un poco agitado, toma aire y se tranquiliza. Remarca cada una de sus palabras y las cuenta con los dedos.

MUCHACHO: Es hora de despertar, vamos a unos mensajes.

*Alicia se tapa los oídos. Oscuro.*¹⁴⁶

¹⁴⁵ Ibid., p. 27

¹⁴⁶ Ibid., p. 28.

El género discursivo propio de los comerciales de televisión es un recurso que el autor usa con frecuencia para cerrar sus actos. En tres de los cuatro actos que componen la obra se le emplea. Para cerrar el segundo acto, titulado “Clasificación B”, Alicia baila con su padre durante su fiesta de 15 años y éste le pregunta:

PADRE: ¿Qué prefieres? ¿Un coche o un viaje a Europa?... *(Ella duda no sabe qué responder. El Padre la empuja suavemente haciéndola entrar de nuevo a su habitación.)* ¡Ya sé!... Mejor una nueva televisión... con suscripción a 87 canales...

El Padre ríe ruidosamente. Apagón del lado evocativo. El Padre desaparece. Sólo queda la luz de la t.v.¹⁴⁷

Otro tipo de combinación es la que mezcla el lenguaje de las series televisivas. En el inicio del tercer acto, llamado “cápsula informativa”, mientras Alicia ve la televisión, en el *plano evocativo* se “*desarrolla una escena policíaca*”; El *Muchacho* “*marca un teléfono (probablemente se trate de un zapatófono)*”. Luego, hay una conversación entre *Joker*, el agente 86 y 99:

PADRE: Esta bien, está bien, yo contesto. ¿Aló?

MUCHACHO: Comuníqueme con el doctor Joker.

PADRE: ¿Quién lo busca?

MUCHACHO: Dígale que es sobre el asunto 99.

PADRE: Ah, eres tú, 86.

MUCHACHO: Ah, eres tú, doctor Joker.

¹⁴⁷ Ibid., p. 37.

PADRE: De modo que el muchacho obediente fue con el chisme y nos trae una respuesta, ¿no es así camarada?

MUCHACHO: En primer lugar, no soy ningún muchacho obediente, en segundo lugar, no me digas camarada, y, en tercer lugar, sí, fui con el chisme.

PADRE: ¿Y qué paso?

MUCHACHO: La respuesta fue: “Está es una sucia maniobra de *CAOS*”.

PADRE: ¿Es decir?

MUCHACHO: Es decir: “No”.

PADRE: Entonces despídete de tu querida 99.

MUCHACHO: No he terminado aún doctor Joker. El jefe, sin embargo, ha considerado la situación peligrosa en la que se encuentra 99 y me ha encargado que negociemos las exigencias de la recompensa.

PADRE: Los siento, 86, pero si no nos entregan los dos kilogramos de ese material antes de las 12 de la noche de hoy, a tu querida 99 le vamos a desconectar los cables.

Ja, ja, ja... ¹⁴⁸

El texto hace una clara referencia al *Joker* conocido supervillano de *Batman*, y, por otro lado, a la serie *El superagente 86* que se transmitió entre 1960 y 1970. La referencia explícita no se queda ahí. En el diálogo Moncada imita “tono” y el conflicto que se presenta regularmente en este tipo de textos. En el primer caso, parodia con exactitud el tipo de humor que caracterizaba a la serie. En el segundo, parodia el conflicto entre super héroes y villanos

¹⁴⁸Ibid., pp. 38-39.

originario del discurso de los *comics* y que posteriormente se convierte en serie televisiva. Dentro de *Alicia detrás de la pantalla* es evidente que el personaje del *Padre* representa al *Joker* mientras el *Muchacho*, quien intenta salvar a Alicia, es el agente 99.

Un tercer y último ejemplo de *pastiche* con géneros discursivos proviene de combinar noticiarios de televisión, infomerciales, programas de concursos y videoclips. En este momento la obra se encuentra en el nudo. Alicia ha pasado por una niñez y una pubertad caracterizada por la falta de atención de sus padres. Cumplió ya quince años, tuvo un primer encuentro sexual que le dejó un vacío. Imitando el tono sentimental de las telenovelas, intentó engañar al *Muchacho* con la mentira de que estaba embarazada. El personaje se halla en el declive de su curva dramática. No obstante, la manera de presentar dicha caída es interesante. Luis Mario Moncada opta por hacerlo a través del uso, como en cascada, de diversos géneros. Es una clara referencia al *zapping* televisivo.¹⁴⁹

Primero, el noticiario:

Alicia cambia nuevamente de canal y espera. El Padre aparece con algunas hojas en la mano.

PADRE: Buenas noches. Hoy vamos a comenzar con una noticia que seguramente causará tristeza y desconcierto entre nuestro auditorio: Alicia se nos va. En declaraciones exclusivas a esta emisora, la popular protagonista de la serie *Alicia detrás de la pantalla* afirmó que saldrá de nuestra programación por tiempo

¹⁴⁹ *Zapping* es un anglicismo que se utiliza en español para nombrar al acto de saltar o ir cambiando de canales en la televisión.

indefinido en busca de nuevos horizontes... Aunque todos la vamos a extrañar, deseamos que encuentre todo aquello que...¹⁵⁰

En seguida, tras el corte abrupto del discurso del *Padre*, entra el tono del infomercial:

Alicia se desespera y cambia de canal. El Padre queda estático de espalda al público, y aparece la Madre actitud sensual.

MADRE: Hay a quienes les gusta suavemente, recostados sobre sábanas de seda y mirando cómo se desvanece el mundo; otros lo prefieren con violencia, un estruendo instantáneo en la cabeza... Pero también hay quienes sienten predilección por el exhibicionismo, desde un rascacielos o un puente peatonal, incluso los hay masoquistas, que miran cómo sus venas se van vaciando lentamente... Y usted, ¿cómo lo prefiere?¹⁵¹

*La Madre arroja al suelo una enorme pirinola que en todos lados tiene escrita la palabra “pastillas”.*¹⁵²

Con esta última acotación la escena incrementa su curva dramática. El juego de la “pirinola” le permite al autor introducir un tercer género, el del programa de concursos, en voz del muchacho:

MUCHACHO: Lo sentimos mucho, la opción seleccionada fue las pastillas. Esperamos que tenga más fortuna la próxima ocasión...¹⁵³

¹⁵⁰ Ibid., p. 43.

¹⁵¹ Ibid., p. 44.

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Idem.

Con la declaración de el Muchacho, interrumpida abruptamente como las anteriores, el *Padre* retoma el discurso del noticiario para anunciar “el final de la transmisión” e iniciar el siguiente programa que titula “Función para desvelados” y que el espectador asume como el nombre del siguiente acto. Antes de finalizar presenta “una sorpresa” que no es más que “el estreno mundial” del “último video de... ¿de quién más?, de nuestra Alicia”. En ese momento una acotación indica que todos los personajes se coloquen “al fondo” y que “comience la música”. Con ella, pide que una coreografía que represente el video musical anunciado por el *Padre*. Entra entonces un par de columnas que describen cuáles deben ser las acciones que se verán en escena:

COREOGRAFÍA

Comienza la música. Alicia desarrolla sutilmente los primeros compases, acompañada al fondo por los bailarines. Súbitamente, sus movimientos se toman frenéticos y la chica corre de un extremo a otro buscando una salida. Sin embargo, siempre se encuentra a su paso algún bailarín que le impide salir [...] De pronto, uno de los bailarines se acerca y le entrega una navaja. Ella juega con el arma hasta colocársela en la muñeca. En ese momento aparece otro bailarín, el cual le arrebató la navaja y, en cambio, le ofrece una pistola. Alicia la toma y se la pone en la sien, en el preciso instante en que otro bailarín se la quita y le entrega una soga. [...] otro bailarín le hace señas para que no lo haga. Como opción le enseña un frasco de pastilla. [...] Cuando éste extiende el frasco la música termina. Los bailarines desaparecen y las pastillas caen al suelo [...].

CANCIÓN DEL VIDEOCLIP:

Me levanté esta mañana como queriendo morir, abrí los ojos y dije: el sol ha vuelto a salir. Saqué otra vez la pistola, clavé otra nota de amor, a nadie culpen, decía: voy a tu brazo, Señor.

Quisiera mentirme para

sonreír,
las verdades duelen, no me hacen muy bien.
Sólo cuando sueño te puedo
encontrar,
dime dónde más te podría visitar.
En la calle todos tiran a
matar, esta paranoia me va a destrozar.¹⁵⁴

Como se pudo constatar, todo el nudo de la obra que representa el conflicto interno de Alicia está presentado como una cascada de géneros discursivos que se suceden unos a otros: series de televisión, noticiarios, infomerciales, programas de concursos y finalmente un video musical. El resto de los ejemplos que dimos presentan algunos otros como comerciales, escenas de películas o caricaturas. Si imaginamos la puesta en escena de todos ellos podemos vislumbrar el cambio de tono y de atmosferas que se irían tejiendo y de las cuales el espectador tendría que ser actor activo. En este sentido, la elección que el autor hace del *pastiche* como estrategia discursiva está muy ligada al diseño de la puesta en escena que propone al director. Así, texto y representación se vinculan necesitándose uno a otra; sumando otro rasgo de la posmodernidad.

3.2.2.- Parodia

Para Frederic Jameson el uso del *pastiche* en las literaturas posmodernas tiene como propósito apuntalar el fin de los metarelatos como rasgo ideológico de la posmodernidad y mostrar “la desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal de la creciente

¹⁵⁴ Ibid., p. 45.

disipación del estilo personal”.¹⁵⁵ En esta línea, la *parodia* sigue la vocación del *pastiche*, pero con un matiz que el mismo autor aclara:

El *pastiche* es como la *parodia*, la imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrásico; es una máscara lingüística, hablar un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esta mímica; no posee las segundas intenciones de la *parodia*; amputado su impulso satírico, carece de risa y de la convicción de que, junto a la lengua normal que hemos tomado prestada por el momento, todavía existe una sana normalidad lingüística. El *pastiche*, es entonces una *parodia* vacía, una estatua ciega [...]¹⁵⁶

De este modo, la *parodia* se acercaría más a la obtención de un efecto específico combinado con el *pastiche*. En *Alicia detrás de la pantalla* parece perseguir la sátira en la medida que critica diversos discursos que provienen de la televisión y se interiorizan en el individuo. Para lograrlo recontextualiza los géneros televisivos a partir de la *parodia simple*, (imitación burlesca de un discurso televisivo), *parodia compleja* (imitación burlesca de otra *parodia*) y la *parodia acumulativa* (diversas *parodias* que buscan su efecto cómico por repetición).

Un ejemplo de su forma simple es cuando *Alicia* manda a colgar al *Muchacho* y la *Madre* le dice: ¡por fin te tentemos en nuestro poder”. Mas adelante añade: “Mis hombres han colgado un dispositivo que en cuanto se disparé cortará la cuerda y tu caerás en medio de este estanque infestado de tiburones hambrientos. Ja, ja, ja.”¹⁵⁷ Es clara la *parodia* de una caricatura caracterizada por las palabras “poder”, “dispositivo” y la risa malvada final. En su contexto

¹⁵⁵ Fredric Jameson. *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío... op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁷ Luis Mario Moncada, “Alicia detrás de la pantalla” en *Reliquias Ideológicas...op.cit.*, p. 27.

discursivo real la carcajada forma parte de la convención estilística del comic televisivo, sin embargo, al recontextualizarlo en *Alicia detrás de la pantalla* el elemento elimina la convención y resalta su resignificación satírica.

En otros casos, la *parodia simple* se matiza con cambios inmediatos e imprevistos entre la trama de *Alicia detrás de la pantalla* y el comercial televisivo. El padre pregunta a Alicia qué prefiere de regalo de cumpleaños: “¿un coche o un viaje a Europa?”. El tono realista del texto se entrecorta con un cambio de tono donde un personaje televisivo anuncia un comercial: “Ya sé!... Mejor una nueva televisión... con suscripción a 87 canales...”¹⁵⁸ En este caso el efecto de la sátira se realiza por el cambio abrupto entre un discurso y otro. También sucede que una *parodia simple* se introduce dentro de otra igual. Cuando el *Muchacho* está colgado con la boca tapada y a punto de caer al estanque con tiburones le pide a *Alicia* que le permita hablar. Cuando el joven toma la palabra anuncia unos mensajes comerciales: “MUCHACHO: Es hora de despertar, vamos a unos mensajes”.¹⁵⁹ Aquí la recontextualización funciona en sentido doble, pues la parodia del comercial televisivo se introduce dentro la parodia al comic.

Por otra parte, un ejemplo de *parodia compleja* Moncada la construye con una serie policiaca de los años ochenta. El *super agente 86*, que en sí mismo ya es una parodia, es retomado, pero sustituyendo los personajes reales por los de la historia de *Alicia*. El efecto de la sátira funciona gracias a la imitación de la estructura sintáctica de los diálogos propios del guion televisivo en el nuevo contexto:

¹⁵⁸ Ibid., p. 37.

¹⁵⁹ Ibid., p. 28.

MUCHACHO: La respuesta fue: “Está es una sucia maniobra de *CAOS*”.

PADRE: ¿Es decir?

MUCHACHO: Es decir: “No”.

PADRE: Entonces despídete de tu querida 99.¹⁶⁰

Este tipo de parodia utiliza la carga cómica que ya tiene instalada la serie para sobreponerla al mundo interior de Alicia. De esta forma la estrategia de Moncada no sólo satiriza el lenguaje de la televisión, sino que oculta bajo el humor la realidad devastadora del personaje. Por último, la *parodia acumulativa* funciona con el cambio abrupto y continuado de discursos propios de diversos géneros televisivos. Es muy eficiente pues uno tras otro (un noticiero de televisión, un infomercial de carácter sexual, un programa de concursos y un videoclip) cuentan el posible suicidio de *Alicia*. Aquí el efecto satírico se da no solo por la recontextualización e imitación discursiva sino también por la acumulación y saturación de tonos. El clímax de tal acumulación de tensión sucede con el videoclip, quizá la imagen más paródica de toda esta cascada de géneros, porque propone paralelamente una parodia textual, una escénica y otra televisiva y con ello sobrepone tres discursos. Por un lado, la coreografía que se acota para el escenario: “*Comienza la música. Alicia desarrolla sutilmente los primeros compases, acompañada al fondo por los bailarines. Súbitamente, sus movimientos se toman frenéticos y la chica corre de un extremo a otro buscando una salida*”. Por otro, la canción que *Alicia* cantará durante el videoclip: *Me levanté esta mañana como queriendo morir, abrí los ojos y dije: el sol ha vuelto a salir. Saqué otra vez la pistola, clavé otra nota de amor, a nadie culpen, decía: voy a tu brazo, Señor*. Por último, la visión que el espectador

¹⁶⁰ Ibid., pp. 38-39.

recibe sobre lo que acontece en el escenario a través de las televisiones que haya en el teatro. Es decir, el videoclip sucede y se construye al mismo tiempo.

Así es como la escena termina siendo una gran parodia de los videoclips juveniles porque a pesar de que en la realidad su formato impone una idea de la felicidad a través de sus imágenes, bajo el contexto de la vida de Alicia, la forma queda supeditada al contenido suicida que le da su dimensión satírica.

En conclusión, en esta obra, el recurso paródico existe y sucede gracias a tres estrategias de recontextualización de los discursos televisivos que satirizan su forma y contenido: la forma simple en la que se parodia directamente un género, la forma compleja, la imitación burlesca de otra parodia, y finalmente, la parodia acumulativa que busca el efecto satírico a partir de la repetición continua, como en cascada, de múltiples parodias. De esta forma, el uso de la *parodia* sumado al *pastiche* resume el uso de la intertextualidad en la obra. Si a ellas se encadena la conciencia del *metadrama* y del *montaje* es muy patente como el texto se aleja de los cánones de las unidades de tiempo, espacio y acción, para trasladarse hacia la fragmentación y la carnavalización de la tradición dramática. Todos estos recursos condensan el espíritu de la posmodernidad.

CONCLUSIONES

En México, la generación de dramaturgos de los años noventa recibió la nueva estética y fue la obra *Alicia detrás de la Pantalla* de Luis Mario Moncada una de las primeras en evidenciar que los discursos posmodernos habían alcanzado al país. En ella se hallaron cuatro estrategias que resumen tal cualidad: metadrama, montaje, pastiche y parodia.

Las primeras dos alejaron al texto de la concepción aristotélica que concebía a la obra de arte como mimesis de la realidad y a la fábula, y sus unidades de acción, como centro del conflicto dramático. El metadrama consintió a Luis Mario Moncada desdoblar la historia en realidades paralelas para introducir al espectador en el mundo interno de Alicia sin la concepción dramática clásica que hubiera buscado la profundidad psicológica a través de los diálogos. Así, con el plano real, el plano evocativo, el plano distorsionado y el plano espectador, Moncada encontró un nuevo recurso para complejizar el alma de los seres ficticios disminuyendo la función literaria del texto hasta amalgamarlo con el espacio escénico y hacerlos interdependientes. Con ello, la estrategia cuestiona la primacía sobre el lenguaje del paradigma anterior y se acerca a la estética de la embriaguez, de lo irracional, teorizada ya por Nietzsche y Artaud, y que ahora se ha convertido en el centro del teatro posmoderno. El montaje, por su parte, se sumó al metadrama para eliminar la lógica causal de la fábula y sustituirla por una sucesión de tiempos y espacios que se mezclan desde la heterogeneidad creando un mundo onírico muy separado de la división tradicional de actos, escenas y cuadros.

La fragmentación de la fábula, el espacio y el tiempo como resultado de ambas estrategias está relacionada con la mentalidad posmoderna en la medida que cuestionan la responsabilidad del sujeto como centro de la acción para insertarlo como un ente fraccionado,

sin sentido activo de la historia y vinculado más al flujo del presente. Ejemplo de ello es que, en el tiempo diegético del plano real, mientras Alicia ve la televisión, solo transcurren algunos minutos mientras que el resto se divide entre los otros planos metadramáticos. La escisión de Alicia representa una de las alteraciones del “yo” propias de la posmodernidad, puesto que, en la modernidad éste se consideraba algo estable, integrado y comprometido con el pasado. Es una paradoja que tal fragmentación signifique al mismo tiempo la evolución del individualismo asociada a las nuevas tecnologías ya que Alicia vive aislada frente al aparato de televisión y ha perdido todo sentido de comunidad.

En semejante extremo se hallan el pastiche y la parodia. Con el primero Moncada incorporó lenguajes provenientes de noticiarios, comerciales, programas de concursos, series televisivas y caricaturas para dar personalidad a los cuatro planos metadramáticos y evidenciar la función de la intertextualidad en la obra. En este sentido, la estrategia rompió con los ideales de unidad y universalidad para sostenerse sobre la deconstrucción y las alternativas, a la vez que se apegó al concepto posmoderno de creación textual en el que se anuncia la “muerte del autor”, y por lo tanto de la originalidad, puesto que ésta se entiende como “una mezcla de escrituras” de donde nace el nuevo texto. Con el pastiche Moncada logra comprobar lo que dice Esther Díaz al respecto de la era posindustrial: “la disfuncionalidad marca la discontinuidad histórica”. En este sentido, el reciclaje y la recontextualización de los géneros discursivos en la obra abrevan de otro paradigma que no es el de la tradición moderna en el que la herencia textual gozaba de tal autoridad que había que tratarla con la formalidad y el academicismo propios del respeto al pasado. El hecho de que los diálogos se edifiquen con referencias provenientes de la cultura pop hace notar que la forma rígida del arte moderno se volatilizó por una creación flexible y reconstruida a partir

del entorno inmediato. Esta lógica recuerda a la misma que sostiene a la producción del capitalismo: pluralidad, la inmediatez y flexibilidad.

Si con el pastiche *Alicia detrás de la pantalla* se escribe desde el cruce de géneros, la parodia aparece para satirizarlos. Su finalidad es doble. Por un lado, distancia al espectador del significado original para recontextualizar los significantes. Tal alejamiento provoca que el tema trágico de la obra, la infelicidad de Alicia y su intento de suicidio, quede cubierto por una capa de humor que distraerá al espectador hasta el giro dramático que introduce el asesinato del padre. Rosa Beltrán en uno de sus ensayos sobre posmodernidad plantea que en nuestra época la parodia de las cosas ha sustituido al original. Como ejemplo, dice, los estereotipos sobre el ideal de belleza del cuerpo humano han depuesto al cuerpo real con todas sus imperfecciones. Cabría preguntarse si el uso de la parodia en la dramaturgia de Mocada responde a una necesidad de los circuitos de recepción a los que el espectador de años noventa comenzaba a habituarse. Cualquiera que sea el caso, en su segunda finalidad, la parodia elimina la frontera entre la alta cultura y la cultura popular y de esta forma cuestiona la tradición dramática hecha solo de referentes cultos. El mismo título de la obra es una reformulación de las novelas *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo* de Lewis Carroll que pertenecen al canon de la literatura occidental. Poner junto a ellas referentes de programas como el *Superagente 86* o las caricaturas provenientes de los comics resulta en una sátira de las tradiciones a la vez que critica la enajenación televisiva que describe a la sociedad de consumo.

En conclusión, las cuatro estrategias discursivas encontradas en esta investigación comprueban que la estética posmoderna se halla en *Alicia detrás de la pantalla* en un estado de consolidación y sistematización que no había figurado antes en la dramaturgia nacional.

Lo anterior se verifica cuando se revisan las obras subsecuentes del mismo autor y otros coetáneos en las que siguen creando mundos interiores apoyándose en los recursos tecnológicos. Es un contrasentido que un medio de comunicación como la televisión les permita crear personajes incapaces de comunicarse y realizar sus deseos. Moncada, en *Exhivisión: Videoteatro intimista*, escribe sobre los problemas existenciales de una pareja contemporánea desde la fusión con el video como parte integral de la acción dramática. El espacio escénico es una habitación en donde se encuentran unos monitores y una videograbadora. Igual que en *Alicia detrás de la pantalla* estos elementos se ocuparán para construir los pensamientos y las sensaciones de los personajes y así romper las fronteras del espacio – tiempo hasta que la vida del espectador se confunda con el arte. En otros casos, la técnica del montaje televisivo y cinematográfico le sirvió de manera más explícita. En *Superhéroes de la aldea global* la estructura del texto está diseñada para que escénicamente la obra funcione como un montaje audiovisual. Así, la acción se divide en seis áreas escénicas y la obra en 26 escenas-secuencias donde se entrelazan personajes de una misma historia. Como en las otras, al final, tres discursos corren a un tiempo: el que sucede sobre el escenario, el que va sucediendo en video y el que resulta del vínculo de ambos como interpretación del espectador. La unión de estas tres realidades conlleva a lo que se ha llamado “simulacro”, es decir, que en la posmodernidad la frontera entre arte y realidad desaparece y ambas se funden en el acontecimiento presente. En cuanto a otros ejemplos de obras contemporáneas a las de Moncada existen casos emblemáticos como *Dolores y la felicidad*, de David Olguín, en la que, mientras la protagonista va en busca de la felicidad, recorre varios lugares que simbolizan hedonismo de la sociedad de consumo: un spa, una sex- shop, un estudio de radio y programa de televisión. Igual que Moncada, Olguín recurre a la parodia como recurso intertextual para mofarse de los valores actuales como el culto a la belleza física, el

hedonismo y la inmediatez. Se ayuda también de la mezcla de referentes cultos y populares. Como otros textos de su generación, propone la ausencia de ubicación espacio-temporal y las acciones suceden en un “espacio mental” en un “no lugar”. En *Talk Show*, de Jaime Chabaud, también aparece un personaje fragmentado en su identidad (un periodista al que la crisis de los metarelatos lo ha obligado a trabajar para un reality show); un espacio-tiempo que va de lo realista a lo onírico, y por supuesto, la televisión y sus contenidos como influencia de las estrategias discursivas. En un caso más, Chabaud indaga en otro de los intereses posmodernos: la desmitificación de la Historia. *¡Que viva Cristo rey!* retrata la Guerra Cristera desde el cinismo instalado en los personajes del Presidente Obregón y el Obispo. El uso de la parodia se refuerza cuando Obregón juega ajedrez con su mano que está encerrada en un frasco con formol. No se puede negar que el tratamiento de Chabaud recuerda mucho a la visión de Jorge Ibarguengoitia en su obra *El atentado* que toca el mismo tema desde lo mordaz. En esta misma línea puede situarse *Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman, que, aunque pertenece a la generación de la Nueva Dramaturgia, exploró las influencias de la época. Gerardo Mancebo, por su parte, logró en *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho* otro ejemplo representativo. Escrita a finales de la década de los noventa destaca por su madurez en el uso de la intertextualidad puesto que la obra es una paráfrasis de *Don Quijote* y parodia al caballero de la triste figura en el personaje de la Capitana Gazpacho que se asume como una caballera andante. Elvira Popova ha logrado identificar un híbrido de referencias que van desde *Alicia en el país de las maravillas*, *La fierecilla domada*, *Esperando a Godot* hasta la película *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen.

De lo anterior se puede concluir que fue durante la década de 1990 cuando las estrategias discursivas del paradigma posmoderno tuvieron una sistematizada influencia en los dramaturgos mexicanos de esa generación. A diferencia de sus predecesores, ellos negaron la obra de arte como mimesis de la realidad rasgo de la *generación del medio siglo*; se alejaron del compromiso social que tuvieron los autores de la *Nueva Dramaturgia* y, por el contrario, remarcaron la individualidad del sujeto contemporáneo. En cuanto a la forma, huyeron de los modelos unificadores de la modernidad y exploraron la deconstrucción y la heterogeneidad. Si bien la generación nunca se asumió como tal, y tampoco se nombró a sí misma como posmoderna, el análisis que hicimos sobre *Alicia detrás de la pantalla* comprueba que el nuevo paradigma había permeado y rebasado la conciencia individual de los creadores dramáticos para situarse en el espíritu de la década. Nada casual si se piensa que en esos años México entró de lleno al neoliberalismo.

BIBLIOGRAFÍA

POSMODERNIDAD

- Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Madrid: Akal, 1998.
- Belting, Hans. *La historia del arte después de la modernidad*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Dabat, Alejandro. (Coord.) *México y la globalización*. México: UNAM – Centro de Investigaciones Multidisciplinarias, 1994.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Díaz, Esther. *La posmodernidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1988.
- Escobar, Jorge. “Advenimiento de la sociedad posindustrial: llegada de la llamada Sociedad de la Información. Hechos y discursos” en *El hombre y la máquina*. Universidad Autónoma de Occidente. No. 37. Julio – Diciembre, 2011.
- Estada, Margarita. *El concepto de posmodernidad en Gianni Vattimo*. (Tesis para obtener el grado de licenciado en filosofía). Universidad de San Carlos Guatemala, 2014.
- González, Alfonso. “El *Art Nouveau* y el modernismo hispanoamericano: relectura que apunta a una piedra angular del vanguardismo y el feminismo” en *Actas XIV congreso AIH (Vol. IV)*. España, 2004.
- Habermas Jürgen. “Modernidad: un proyecto incompleto” en Nicolás Casullo (ed.). *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur, 1989.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1990.

Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo.*

Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

Jameson, Fredric. *Las ideologías de teoría.* Trad. Mariano López Seoane. Buenos Aires:

Cadencia editora, 2014.

_____ *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío.* Trad. Esther Pérez.

Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.

Le Corbusier. *Hacia una arquitectura.* Barcelona: Poseidón, 1998.

Lipovetsky, Gilles. *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo.*

México: Anagrama, 2007.

_____ *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo.* Trad. Joan Vinyoli

y Michele Pendanx. Barcelona: Anagrama, 1986.

Lyotard, Jean François. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber.* Madrid: Cátedra,

1987.

Miranda, Mario. *La Educación como proceso conectivo de la sociedad, la ciencia, la tecnología*

y la política. México: Trillas, 1978.

Piñeiro, Aurora. *Máquinas infernales, Evas apasionadas y noches de circo: una mirada a tres*

novelas de Angela Carter desde la óptica de la narrativa posmoderna. (Tesis para el

obtener el grado de Doctora en Letras) Universidad Nacional Autónoma de México.

CDMX, 2009.

Rizk, Beatriz. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del*

siglo XXI. Madrid: Iberoamericana, 2001.

Rodríguez Rubio, Marina, “El personaje posmoderno en la novela española: análisis del pensamiento de los monstruos de Felipe Benítez Reyes”, *Revista Semestral de Iniciación a la Investigación Filológica*, Vol. 5 septiembre, 2011.

Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*. México: FCE, 1994.

Vásquez, Adolfo. “La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarelatos”, en *Nómadas*, Vol. 29, No. 1, mayo. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/download/NOMA1111140285A/25665> (Consultado el 23 de enero del 2019).

Villoro, Luis. *El pensamiento moderno. Filosofía del renacimiento*. México: FCE, 1992.

Zavala, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: UAEM, 1998.

DRAMATURGIA MEXICANA

Alcántara Mejía, José. *Rodolfo Usigli y sus contemporáneos: encuentro de poéticas teatrales con Villaurrutia, Gorostiza y Novo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Burgues, Ronald. *El nuevo teatro mexicano y la generación perdida en Spring*. México: 1985.

Chabaud, Jaime. *¡Que viva Cristo Rey!* México: CONACULTA- EL MILAGRO, 2003.

_____. *Talk Show*. México: Caen Editores, 2000.

Escobar, Delgado Antonio. *Hacia una poética teatral de Jesús González Dávila*. México: CITRU – CONACULTA – INBA, 2010.

- Galván, Felipe. *Dramaturgia Mexicana de la segunda mitad del siglo XX en Congreso Brasileiro de Hispanistas*. Sao Paulo: Asociación Brasileña de Hispanistas, 2002.
- González Dávila, Jesús “De la Calle”, en *Diálogo Incorrupto*. Tomo III. México: ICOCULT-Gobierno del Estado de Coahuila, 2008.
- Gordón, Samuel. *Teatro mexicano reciente: aproximaciones críticas*. México: Ediciones Eón.
- Ita, Fernando de, “La quinta generación (dramaturgos no mayores de 33 años), *Escénica*. No. 5, mayo -jun, 1991.
- Leñero Vicente. *La Nueva Dramaturgia Mexicana*. México. Ediciones el Milagro-CONACULTA, 1996.
- Mancebo, Gerardo. *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho o de cómo los elefantes aprendieron a jugar a las canicas*. México: CONACULTA- EL MILAGRO, 2005.
- Monsiváis, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: COLMEX, 2010.
- _____ “El teatro nacional” en *Historia General de México*. México: COLMEX, 2000, p. 1075.
- Partida, Armando. *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico*. México: CITRU-CONACULTA, 2002.
- _____. *Dramaturgos Mexicanos. 1970-1990*. México: CITRU- INBA, 1998.
- Pineda Baltazar, Miguel Ángel. *Temas de Teatro*. México: CNCA, 1995.
- Popova, Elvira. *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la posmodernidad*. Monterrey: Senderos, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010.
- Rascón, Víctor Hugo. *El nuevo teatro*. México: Ediciones El Milagro, 1997.

Reyes del Río, Marcela. *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana*. México: FCE, 1993.

Santamaría, Ana. “Jaime Chabaud y la poética generacional” en *Armas y letras. Revista Cultural de la UANL*. 2002.

TEORÍA

Aboities Aguilar, Luis. “El último tramo. 1929-2000” en *Historia Mínima de México*. México: COLMEX, 2004.

Aristóteles. *Arte Poética*, trad. José Moya, Buenos Aires, 1948.

Chauradeu, Patrick y Mainueneau, Dominique. *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires, Amorrortu, 2005.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 1988.

Gamiño, Rodolfo. *Guerrilla, represión y prensa de los setenta en México. Invisibilidad y olvido*. México: Instituto Mora, 2011.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Trad. Celia Fernández, Madrid, Taurus, 1982.

Greenfield, Sumner “Larreta, Valle-Inclán y el pastiche literario modernista” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. 32, 1983.

Noguerol Jiménez, Francisca. “Evolución del micro -relato hispanoamericano” en Eduardo Becerra (coord.) *Narrativa y poesía hispanoamericana (1960- 1990)*. Leída: Universidad de Leída, 1996.

Puig, Luisa. “El discurso: orígenes y disyuntivas teóricas” en *El discurso y sus espejos*, México, UNAM, 2009.

Prieto Castillo, Daniel. *El juego del discurso. Manual de análisis de estrategias discursivas*. Buenos Aires, Lumen-Hvmanitas, 1999.

Rodríguez Azucena. *Las teorías literarias y el análisis de textos*, México, UNAM, 2016.

Roland Barthes. “La muerte del autor”, en *Susurros del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987

Pavis Patrice. *Diccionario del teatro*, Paidos: Buenos Aires, 1998.

Jaeon- Pierre Sarrazac. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México: Paso de gato, 2007.

Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial: Madrid, 2012.

Vicente Sánchez- Biosca. “Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche” en *Discursos. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, Vol. 2, 1988, pp. 49 - 66.