



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**REPRESENTACIONES DISCURSIVAS DE LA FELICIDAD POSMODERNA EN
DOLORES O LA FELICIDAD DE DAVID OLGUÍN**

TESINA QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

MARIO ALBERTO SILVA VALLE

ASESOR: MTRO. CARLOS EDUARDO AZAR MANZUR

CIUDAD DE MÉXICO

2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 que me enseñó la felicidad.

Agradecimientos

Dicen que la felicidad no se consigue sentándose a esperarla, pero, lo cierto es que a mí llegó sentado; mientras escribía esta tesina. Agradezco a la UNAM por todo lo que me ha dado durante tantos años. Al Mtro. Carlos Eduardo Azar Manzur por aceptar dirigir este trabajo, por su disponibilidad siempre amable y por ser uno de los maestros que más recuerdo de la carrera. A mis lectores y sinodales por tomarse el tiempo y colaborar con sus conocimientos: Mtra. Bricia Orozco Peña, Mtro. Andrés Castuera Micher, Mtro. Diego Cristian Saldaña, Lic. José Roberto Serrano. Agradezco a mi familia, a mis amigos y a Samuel a quien siempre dedico todo lo que hago. Agradezco al Colegio de Literatura Dramática y Teatro y a sus tablas porque oficialmente me hicieron actor y teatrero; un sueño desde hace mucho tiempo. Gracias a todos.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	4
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I.- LA MODERNIDAD	5
1.1.- La modernidad.....	5
1.1.1- Primera y segunda etapa	5
1.1.2- Tercera etapa	7
1.2.- Los ideales de la modernidad	8
1.2.1- La idea del progreso y del sentido de la historia	8
1.2.2- La razón como base de la organización social y política	10
1.2.3- El desarrollo económico como base del progreso humano.....	12
1.3- La idea de la felicidad en la época moderna.....	15
CAPÍTULO II.- LA POSMODERNIDAD	18
2.1.- La posmodernidad.	18
2.1.1- El inicio de la posmodernidad.....	20
2.2.- - Los ideales de la posmodernidad.....	21
2.2.1.- La muerte de los metarelatos	22
2.2.2.- La nueva etapa del capitalismo.....	24
2.2.3.- La fragmentación de la identidad	26
2.3.- La idea de la felicidad en la posmodernidad.....	29
CAPÍTULO III.- MODERNIDAD, POSMODERNIDAD Y DRAMATURGIA MEXICANA	33
3.1 La modernidad en México.....	33
3.1.1 El milagro mexicano y el posmexicanismo	34
3.1.2 La dramaturgia mexicana de medio siglo.....	35
3.1.3 El fin del milagro mexicano y la generación perdida	37
3.2.- La posmodernidad en México.....	40
3.2.1- Los primeros años posmodernos y la generación de la Nueva Dramaturgia Mexicana .	41
3.2.2- La consolidación posmoderna	44
3.2.3- La generación de los años noventa	46
3.2.4- David Olguín y la generación de los años noventa	51
CAPÍTULO IV.- REPRESENTACIONES DISCURSIVAS DE LA FELICIDAD POSMODERNA EN <i>DOLORES O LA FELICIDAD</i>.....	53

4.1 El argumento	53
4.2 La felicidad posmoderna es antimoderna.....	57
4.2.1 La decadencia de la Tradición: Átropos vs Láquesis.	57
4.2.2 La decadencia de Dios: El Ángel.	61
4.2.3 La decadencia del Hombre: Lola.	63
4.3 La felicidad como consumo	67
4.3.1 Belleza y felicidad	68
4.3.2 Amor, sexo y felicidad	73
4.3.3 Poder, dinero, trabajo y felicidad.....	79
4.4 La felicidad como proceso inacabado	85
CONCLUSIONES	90
BIBLIOGRAFÍA.....	.94

INTRODUCCIÓN

A partir de los años setenta del siglo XX varios autores vislumbraron un cambio de paradigma en la configuración social, cultural y económica que había sostenido a occidente en los últimos dos siglos. De lo que entonces era casi una percepción, François Lyotard anunció el agotamiento de los grandes relatos que unificaron la marcha la marcha de la humanidad: Cristianismo, Darwinismo, Marxismo, Comunismo.¹ Fredric Jameson informó la transición de un capitalismo tradicional a uno multinacional.² Perry Anderson observó un fortalecimiento de algunas estructuras sociales que llevaron a la derecha neoliberal al poder político.³ Jürgen Habermas habló de variaciones estéticas que analizó en la arquitectura y otras artes.⁴ En resumen, cada uno su modo, llegó a la conclusión de que estaba sucediendo una ruptura con los sistemas de pensamiento unitarios y progresistas sostenidos por la confianza en la razón humana como motor del desarrollo físico y moral de las sociedades. Lo que se estaba resquebrajando eran los valores de la modernidad para dar paso a lo que se denominó posmodernidad. Más adelante, todos coincidieron en que uno de los cambios fundamentales fue la fractura de los ideales de unidad para dar paso al individualismo y pluralidad de la sociedad de consumo como marca posmoderna por excelencia.

A nivel cultural, la posmodernidad trajo consigo cambios en los ideales de felicidad. La modernidad esperó eliminar el sufrimiento a través de cubrir las necesidades básicas de la

¹ Jean – François Lyotard. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 3.

² Fredric, Jameson. *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío*. Trad. Esther Pérez. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991, pp. 17-18.

³ Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad*. Madrid: Akal, 1998, pp. 8-9.

⁴ Jürgen Habermas. “Modernidad: un proyecto incompleto” en Nicolás Casullo (ed.). *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur, 1989, pp. 131-144.

humanidad hasta llevarla a un “estado de bienestar” en el que todos estaban de acuerdo y colaborarían en conjunto. El mismo John Stuart Mill proyectó la felicidad como un estado de “placer y ausencia de dolor”.⁵ Sus medios eran, como lo pronosticó Max Weber, el uso de la razón instrumental aplicada a la organización política, social y económica. Tal era el sentido de la historia moderna, y la idea de progreso, el indicador que calificaba su alcance. La felicidad posmoderna, por su parte, contradujo esta marcha de la humanidad y apostó a un individualismo que desarticuló los objetivos públicos de sus actores para aislar el mundo de la subjetividad y explotar las identidades humanas en un sinfín de posibilidades. Lo anterior, permitió destapar la explotación del deseo como sucedáneo del desarrollo del yo interior, como diría Bauman, y vincular así, los objetivos de la sociedad de consumo: la felicidad es el placer inmediato, efímero y sustituible.⁶

En México, la contradicción entre estos dos modelos de felicidad comenzó su consolidación en la década de los años noventa del siglo XX cuando el país tuvo las condiciones económicas, ideológicas y sociales de la posmodernidad. El conflicto se proyectó en todos los órdenes de la vida social, económica y cultural, y el arte, fue uno de receptores particulares. La dramaturgia mexicana no fue la excepción puesto que su historia permitió que para el mismo decenio existiera una generación de jóvenes escritores que influenciados por los cambios ideológicos, técnicos y comerciales de la sociedad posmoderna fueron los primeros en adoptar la estética y las preocupaciones de los nuevos tiempos. A esta agrupación se le llamó la “quinta generación”, la “novísima dramaturgia”⁷, o como le llamaremos

⁵ John Stuart Mill. *El utilitarismo*. Buenos Aires: Aguilar, 1974, p. 40.

⁶ Zygmunt Bauman. *El arte de la vida*. Paidós. España: 2017, pp. 19-20.

⁷ Armando Partida. *Se buscan dramaturgos*. *Panorama crítico*. México: CITRU-CONACULTA, 2002, pp. 211.

nosotros, “la generación de los años noventa”.⁸ Por ahora baste decir que sus textos son una veta para encontrar las primeras relaciones entre modernidad y posmodernidad en la historia de la literatura dramática. Casi todos ellos incorporaron en sus obras, de distintas maneras, la sensación de estar viviendo en un estado de crisis, de resquebrajamiento de los valores tradicionales o de decadencia. Por sus obras pasan personajes sin sentido, en busca de sí mismos, o bien, escenarios con prácticas culturales de la sociedad de consumo que no terminan por llenar sus vacíos existenciales. No por nada Martín Acosta los nombró también la “generación del desencanto”. Entre los autores que se destacan se encuentran Jaime Chabaud, Luis Mario Moncada, Estela Leñero y Gerardo Mancebo y David Olguín. De este último es de quien hemos decidido tomar la obra que nos parece más representativa para analizar ambas felicidades: *Dolores o la Felicidad*. El texto fue estrenado en el teatro el Galeón en el año de 1995 y por esa, y otras razones, la tomamos como un estudio de caso propicio para el análisis del discurso que busca enmarcar la comprensión de los textos desde su contexto de producción. Así, el objetivo de esta tesina es responder a la pregunta: ¿cuáles son las representaciones discursivas de la felicidad posmoderna en *Dolores o la Felicidad* de David Olguín?

La respuesta a esta interrogante está sustentada en cuatro capítulos que articulan el texto. En el primero construimos un panorama histórico-ideológico de la modernidad. En el último apartado buscamos comprender la idea que sobre la felicidad planteó su proyecto. En el segundo capítulo hacemos lo mismo con la posmodernidad. La finalidad es tener un horizonte

⁸ 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.

comparativo entre ambos procesos históricos y sus ideales de felicidad para enmarcar entre ellos la comprensión causal de la dramaturgia mexicana de finales del siglo XX. Lo anterior nos da pie a que el objetivo del tercer capítulo sea hallar las contradicciones entre modernidad y posmodernidad en México y su proyección en la historia de la literatura dramática del país. Finalmente, con todo este marco detrás, el cuarto capítulo se centra en analizar cuáles son las representaciones discursivas que sobre la felicidad posmoderna se encuentran en *Dolores o la Felicidad*. Con esta tesina pretendemos aportar al estudio de las relaciones entre el análisis del discurso⁹ y literatura dramática, a la contradicción entre modernidad y posmodernidad, y, sobre todo, a la comprensión de la historia de las primeras formaciones discursivas posmodernas en México, ya que, puede dar luz para comprender los temas y las formas de la literatura dramática del siglo XXI.

⁹ Chauradeu, Patrick y Mainueneau, Dominique. *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires, Amorrortu, 2005.

CAPÍTULO I.- LA MODERNIDAD

El objetivo de este capítulo es definir las características de la modernidad desde una perspectiva histórica-ideológica con la finalidad de construir una perspectiva general de su proyecto para poder compararla, más adelante, con el proyecto posmoderno y sus ideales de felicidad.

1.1.- La modernidad.

La modernidad puede entenderse como un periodo de la historia humana que tiene sus inicios entre el siglo XV y que se caracterizó por el alejamiento de sistemas de pensamiento dogmáticos propios de la etapa anterior, la Edad Media, y por su acercamiento a explicaciones basadas en la razón como motor de desarrollo. Según Pedro Treviño en sus *Apuntes para una definición de la modernidad* esta etapa histórica se puede diseccionar en tres periodos.¹⁰

1.1.1- Primera y segunda etapa

El primero (1400-1650 d.c) se definió por los inicios de un proyecto cultural estrictamente europeo que comenzó a ver en la razón humana las bases para una serie de renacimientos culturales, que, si bien iniciaron en Italia, se expandieron posteriormente por toda Europa. El segundo (1650-1800 d.c) estuvo marcado por La Ilustración o el Siglo de la Luces como suceso cultural, ideológico y filosófico que concretó las bases de la racionalidad científica y la consolidación de un Estado Moderno. El resultado de este movimiento fue que, para finales del siglo XVIII, el futuro de la historia humana se concibió centrado en tres ejes: “la ciencia, la moralidad y el arte. Estas esferas se validaban por medio de la verdad, el deber y la

¹⁰ Pedro Treviño Moreno. Apuntes para una definición de la modernidad, en Zidane Zeraoui (Comp). *Modernidad y Posmodernidad*. México: Noriega Editores, 2000, pp. 9-26.

belleza”.¹¹ Con este cambio de paradigma la humanidad adoptó la noción de progreso como la finalidad humana última que se concretaría en “la emancipación plena de la sociedad humana y su cabal conocimiento y control de la naturaleza”¹². De esta forma se puso la fe y la esperanza en el dominio científico de la naturaleza como método, por un lado, para “la liberación de la escasez, de la necesidad y de la arbitrariedad de las catástrofes naturales”.¹³ Y por otro, para la eliminación 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”.¹⁴ Dicha metodología llevaría al control de la naturaleza humana y del entorno.

La premisa vio nacer a la Revolución Industrial del siglo XVIII, como trascendencia del pensamiento científico, y a las técnicas de procesos de producción mecánicas que llevaron a la superación de las economías agrícolas- ganaderas y mercantiles sustituyéndolas por las producciones industriales, aunque su consolidación llegaría más tarde ya en pleno siglo XIX.

A nivel político y social la Iglesia y el Estado acordaron la creación de un Estado Monárquico Absolutista en que se le dio a las aristocracias europeas la representación de Dios en la tierra, hecho que, sin embargo, vino a ser debilitado hacia finales del siglo XVIII por la Revolución Francesa que introdujo paulatinamente el concepto de Estado Moderno junto con algunos conceptos clave de las nuevas estructuras sociales como el de la clase media que vino a desplazar a la decadente economía terrateniente de la nobleza.

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

¹² Luis Villoro. *El pensamiento moderno. Filosofía del renacimiento*. México: FCE, 1992, p. 25.

¹³ Ídem

¹⁴ Ídem.

1.1.2- Tercera etapa

En la tercera etapa (1800-1950 d.c) los cimientos del periodo anterior se tradujeron en el desarrollo tecnológico y social de Europa y sus colonias. Se agotaron las estructuras sociales, económicas y políticas de las monarquías junto con sus protocolos sociales, y por su parte, la burguesía surgió con una verdadera representación. La separación entre religión y el estado se consolidó y se amplió la conciencia de que lo político ya no debería relacionarse con lo religioso. Surgió la burocracia de Estado, la burocracia industrial, la clase empresarial y la clase obrera, que en conjunto y a consecuencia de las nuevas condiciones de trabajo, aportaron al cambio del concepto de familia. En este sentido el proyecto de la modernidad ya no era teórico y se llevó a la práctica. Se dejó atrás lo tradicional y precapitalista para fundarse en una sociedad industrializada y capitalista que afectó todos los órdenes de la vida social:

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 consciente de acelerar la evolución social. Esta nueva realidad se llama sociedad moderna.¹⁵

Lo anterior demuestra que el capitalismo como sistema económico surge de la mano de la industrialización y de la sociedad moderna y por ello se le identificó como centro gravitacional de ella y posteriormente de su crisis.

¹⁵ Mario Miranda. *La Educación como proceso conectivo de la sociedad, la ciencia, la tecnología y la política*. México: Trillas, 1978, pp. 36-48.

1.2.- Los ideales de la modernidad

Las tres etapas de la historia moderna, resumidas arriba, dejan ver las distintas direcciones en que se desarrolló su sentido material y social. No obstante, a nivel ideológico el rumbo de proyecto moderno estuvo sostenido bajo tres premisas fundamentales que le darían unidad y sostendría sus ideales de felicidad:

- a) La idea del progreso y del sentido de la Historia.
- b) La razón como base de la organización política y social.
- c) El desarrollo económico como base del progreso humano.

1.2.1- La idea del progreso y del sentido de la historia

La historia de la modernidad está necesariamente ligada a la idea de progreso, y ésta a su vez, a la noción teleológica de la Historia. En su libro *Futuro-Pasado* Reinhart Koselleck cita un discurso que Robespierre proclamó en 1793 sobre la constitución revolucionaria:

Ha llegado el tiempo de llamar a cada uno a su verdadero destino. El progreso de la razón humana ha preparado esta gran revolución y es precisamente a vosotros a quienes se os impone el deber específico de activarla.¹⁶

La declaración ejemplifica como para el siglo XVIII el convencimiento de que la razón era el motor de desarrollo de la historia era un hecho. Desde entonces emergió una nueva visión de la sociedad que se vio a sí misma como parte de una trayectoria progresiva, que como dice el mismo Koselleck, “era una tarea para llegar hasta el futuro dorado, la era de la libertad y la felicidad”¹⁷. Bajo esa perspectiva la sociedad fue percibida por primera vez como una sociedad que contaba con el horizonte abierto a las posibilidades futuras debido a que el

¹⁶ Reinhart Koselleck. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. México: Paidós, 1993, pp. 24.

¹⁷ Ídem

sentido del progreso se sostenía por sí sólo, por su propia causalidad. De lo anterior, se desprendió la idea de que era a las consecutivas generaciones humanas a quienes tocaba mantener el crecimiento ascendente y acumulativo al progreso humano. Immanuel Kant en su ensayo *¿Qué es la Ilustración?* lo decía de esta manera: “Una generación no puede obligarse y juramentarse a colocar a la siguiente en una situación tal que le sea imposible ampliar sus conocimientos [...] depurarlos del error y, en general, avanzar en el estado de su ilustración”¹⁸

La idea del progreso tenía para Kant su centro en hacer uso público de la razón puesto que a partir de ello se podría elegir con conciencia:

El uso público de su razón le debe estar permitido a todo el mundo y esto es lo único que puede traer ilustración a los hombres; su uso privado se podrá limitar, a menudo ceñidamente, sin que por ello se retrase en gran medida la marcha de la ilustración.¹⁹

La razón y el progreso iban de la mano en la construcción del bienestar futuro y se tradujeron, en términos prácticos, en procesos históricos que edificaron a la civilización moderna y que se pueden resumir en los siguientes: “descubrimientos de las ciencias físicas que modificaron la percepción del universo, industrialización asociada a la transformación del conocimiento en tecnología; crecimiento urbano, migraciones internas, declive del mundo rural y creación de nuevos espacios de integración social más amplios (la ciudad y el estado nación); sistema de comunicación de masas; ampliación de intercambios económicos hasta configurar

¹⁸ Immanuel Kant. *¿Qué es la Ilustración?* en *Filosofía de la Historia*. México: FCE,2006, p. 32

¹⁹ *Ibid.*, 28.

mercados nacionales y el mercado capitalista mundial”.²⁰ Junto con lo anterior: el mercado, la burocracia y la democracia se vieron como los medios para tales fines.²¹

Giovanni Vattimo en su libro *El fin de la modernidad* sostiene la postura de que la posibilidad de que el hombre moderno pudiera aspirar a dichos fines fue gracias a que existía un curso unitario de la Historia: “solo desde el punto de vista de los vencedores, el proceso histórico aparece como un curso unitario dotado de coherencia y racionalidad”.²² En este sentido lo que permitió la confianza en la idea del progreso fue justamente la unificación teleológica de la historia que establecía como fin el bienestar por el que la marcha de la humanidad no se detendría. Veremos cómo esta homogeneidad fue fracturada en la posmodernidad.

1.2.2- La razón como base de la organización social y política

La idea del progreso sostenida en la racionalidad y sentido de la historia aceleró el proceso de organización social y política de la época moderna. La razón sirvió como medio instrumental que abarcó todos los órdenes de la vida. El hombre moderno comenzó a tener conciencia con la ruptura del pasado y empezó a planear su futuro a partir de una “concepción liberadora, crítica y reflexiva, enfrentada a las formas tradicionales de organización social que pugna por crear un mundo y un hombre nuevos”.²³

Para lograrlo fue importante establecer un lazo social que unificara e hiciera caminar a toda la humanidad hacia el fin universal del progreso: las instituciones. En este sentido, como dice Lewkowicz, el lazo social estuvo basado, primero, en “la ficción del ciudadano, en la ficción

²⁰ Olga Bravo y Marón Freddy. El desarrollo como metarrelato de la modernidad en *Revista Venezolana de Gerencia*. Vol. 17, núm. 57, enero-marzo, 2012, pp. 149-160, Universidad del Zulia, pp. 152.

²¹ Ídem

²² Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1986, pp. 16.

²³ *Ibid.*, 151

de las naciones, en la historia como donadora de identidad, en la representación como dispositivo de funcionamiento y fundamentalmente basado en la idea de progreso”²⁴ Las instituciones públicas, y en general la idea de lo público, fueron entonces la raigambre organizativa para lograr este fin:

Las instituciones forman parte de las redes de poder social. En circuitos macro o micro, la institución constituye un factor de integración donde las relaciones de fuerza se articulan en formas: formas de visibilidad como aparatos institucionales y formas de enunciabilidad, como sus reglas.²⁵

Bajo el amparo de la institución el individuo pudo luchar de forma colectiva hacia la construcción de un estado sólido para distribuir de manera igualitaria los beneficios del progreso humano, sin que las necesidades individuales de los ciudadanos las desbordaran puesto que éstas debían permitir el cambio social manteniendo su fortaleza a partir de sus reglas. No obstante, la solidez de la institución también estuvo marcada por la longitud de su duración y permanencia en el tiempo. Si algo caracterizó al lazo social de la modernidad fue su durabilidad y su capacidad de intersubjetiva que permitió al ciudadano identificarse y canalizar sus descontentos a través de ellas. De esta forma la institución cobijó al ciudadano bajo una atmósfera de seguridad a la que podía volver cada que le fuera necesario.²⁶

La institución vincula, reúne y administra formaciones y procesos heterogéneos: sociales, políticos, culturales, económicos, psíquicos (...) gran

²⁴ I. Lewkowicz. *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Argentina: Paidós, 2004, PP. 57.

²⁵ A. Fernández. *La dimensión institucional de los grupos*. In: *Lo Grupal 7*. Argentina: Búsqueda, 1989, pp. 55

²⁶ Alejandro Klein. Las instituciones desde la modernidad keynesiana y el neoliberalismo. Apuntes para una reflexión sobre las articulaciones entre lo social y lo subjetivo desde la figura ciudadana, en *Revista Histedbr On line*. Núm. 33, marzo 2009, pp. 253-263, Oxford University.

parte de las cargas psíquicas están destinadas a hacer coincidir en una unidad imaginaria estos órdenes lógicos, diferentes, y complementarios, para hacer desaparecer la conflictividad que contienen.²⁷

Las instituciones modernas, según Durkheim, son hechos sociales que se desprenden de la experiencia colectiva y se materializan en múltiples formas como el Estado, la familia, las constituciones políticas, las leyes, y en general la organización del gobierno.²⁸ Fueron ellas las encargadas de garantizar el ideal de progreso hacia el estado de bienestar. Su inherente función colectiva marcó la solidez de la modernidad e impuso un sentido vital y social al hombre moderno, algo que, como veremos, fue también profundamente fracturado en la posmodernidad.

1.2.3- El desarrollo económico como base del progreso humano.

El proceso histórico que materializó la idea del progreso y el uso de la razón como medio instrumental para éste fue, en general, la fe en el desarrollo económico de la sociedad, y en particular, en la evolución de la industrialización como base del capitalismo. Según Francisco Gutiérrez la ideología capitalista fue uno de los relatos que sostuvieron a la modernidad:

Basado en la idea del avance incontenible de la economía y el desarrollo como sinónimo de prosperidad. Se trata aquí de la promesa de que podrá llegarse a ese espacio de plenitud prometido cuando fruto del desarrollo y consolidación del capitalismo se llegue a un punto de la historia en que la riqueza generada será tanta que la prosperidad abarcará el mundo entero.²⁹

²⁷ Kaes, R. *Realidad Psíquica y sufrimiento en las Instituciones*. Argentina: Paidós, 1993, pp. 30-31.

²⁸ Emilio Durkheim. *Las reglas del método sociológico*. México: FCE, PP. 31.

²⁹ Francisco Javier Gutiérrez. La filosofía posmoderna: ¿el fin de los universales? En *Revista Ciencias Humanas*, No. 12, 2015, pp. 59-67, Universidad Carlos III.

Se pueden considerar varios los factores que edificaron la fe en el capitalismo durante la modernidad: el incremento de la productividad como consecuencia de la creciente industrialización que permitió aumentar el número de productos en un menor tiempo y con un costo más barato. Una permanente disponibilidad de bienes en el mercado como consecuencia del aumento de los ciclos productivos y de su alejamiento con los ciclos de la naturaleza. El surgimiento de una economía monetaria como enlace entre producción y consumo.³⁰ La suma de estos procesos alcanzó su auge hacia principios del siglo XX con el desarrollo de la organización científica del trabajo propuesta por Frederick Taylor que garantizó una producción más rápida y controlada por el industrial. El principio taylorista fue sin duda también resultado de la racionalización moderna y su ideal de progreso:

El paradigma industrial incluía el principio taylorista de racionalización, sumado a una mecanización constante. La “racionalización” se basaba en la separación de los aspectos intelectual y manual del trabajo [...] el conocimiento social era sistematizado desde la cima y los planificadores lo incorporaban a las maquinarias.³¹

Gilles Lipovesky en su libro *La felicidad paradójica* considera a este momento de la historia del capitalismo como el primer ciclo, o la fase I, del desarrollo de la sociedad de consumo. Para este autor esta etapa inicia hacia 1880 y termina con la Segunda Guerra Mundial. Se caracterizó por el “paso de los pequeños mercados locales” a los “grandes mercados

³⁰ Mirla Villadiago. Publicidad y sociedad de consumo. Apuntes para una comprensión de su dinámica con el capitalismo, la modernidad y la democracia en *Reflexiones sobre la comunicación*. Bogotá: Universidad de Bogotá, 2012, pp. 113-115.

³¹ Citado por Zygmunt Bauman. *Modernidad Líquida*. México: FCE, 2003, P. 62.

nacionales” como consecuencia de la creciente producción, pero también como resultado del aumento de las infraestructuras modernas:

Al aumentar la regularidad, el volumen y la velocidad de los transportes a las fábricas y las ciudades, las redes ferroviarias, en concreto, permitieron la forma del comercio a gran escala, el traslado regular de cantidades masivas de productos, la gestión de flujos de productos de un estadio de la producción a otro.³²

Es en esta primera fase nace también “la construcción cultural y social que se requirió por igual, la “educación” de los consumidores y el espíritu visionario de los empresarios creativos; la mano visible de los directivos”. Con ello surgió también la publicidad y la marca para controlar los flujos productivos y la rentabilidad del producto. Formas que el capitalismo encontró para alinearse a ese momento histórico.³³

La segunda fase, según el mismo Lipovetsky, arrancó alrededor de 1950 y se construye “en el curso de los tres decenios posteriores a la guerra”.³⁴ El mismo autor la ha llamado la etapa de “la sociedad de la abundancia” debido a que se caracterizó por un elevado crecimiento económico, un radical aumento en la productividad del trabajo y la generalización del sistema fordiano que implicó la producción en serie: “el objetivo era fabricar productos estandarizados en cantidades enormes, gracias a la automatización y a las cadenas de montaje”.³⁵ Es lógico que los motores de esta etapa llevaron a otro nivel los ideales de la

³² Gilles Lipovetsky. *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama, 2007, pp. 22-23.

³³ *Ibid.*, pp, 24-25.

³⁴ *Ibid.*, pp, 27-28.

³⁵ *Ibid.*, pp, 28-29.

modernidad ya en pleno siglo XX. Con ella se consolidó la sociedad de consumo como símbolo triunfal de la racionalidad y el progreso moderno. De esta forma, la modernidad alcanzó un estado de consolidación que solo se puso en duda hasta los años setenta del siglo XX en el que sus ideales de razón, progreso y desarrollo económico resquebrajaron.

1.3- La idea de la felicidad en la época moderna

La búsqueda de la felicidad moderna se consolidó a la par de la fe en el progreso como objetivo humano. A diferencia de la época premoderna en la que felicidad se esperaba para después de la muerte, en un plano no terrenal, durante la modernidad la felicidad se concibió como una finalidad terrenal planificada y conciente:

A pesar de que cobró forma como tal en el siglo XX, esta búsqueda consciente de la felicidad es principalmente una aportación de la ilustración. La creencia de que podemos crear una vida feliz de manera científica, a pesar de los factores hostiles del entorno y de lo que dominamos intervenciones probabilísticas aleatorias o azar [...] requiere confianza en la intervención humana, la racionalidad y la voluntad individual.³⁶

Desde una ruta controlada y hacia adelante la humanidad eliminaría el sufrimiento y colocaría al ser humano en un estado de bienestar al que John Stuart Mill entendía como felicidad: “el placer y la ausencia de dolor [...] el placer y la exención del dolor son las únicas cosas deseables como fines”.³⁷ Los fines del progreso humano eran pues llevar a la humanidad hacia la felicidad material: a la eliminación de la pobreza, del hambre y la carencia. Para lograrlo la modernidad estableció dos medios: los ideológicos y los instrumentales. Los

³⁶ Ashis Nandy. Modernidad y búsqueda de la felicidad en *Anuario Asia Pacífico*. No. 1, 2009, pp 291-295.

³⁷ John Stuart Mill. *El utilitarismo... op. cit.*, p. 40.

primeros estuvieron sostenidos sobre la razón humana representada en los ideales de la democracia moderna proveniente de la ilustración: libertad e igualdad. La labor del estado sería entonces garantizar el cumplimiento de este ideal organizador de la sociedad quien, por su parte, debía garantizar el apego a la legalidad y fidelidad al Estado siempre utilizando la argumentación racional para mejorarlo. Los segundos, se basaron en el uso de la tecnología y la industrialización como motor del desarrollo económico para garantizar el abasto de productos suficientes para la supervivencia humana. Según Bauman, esto fue lo que predijo Weber cuando escribió sobre el triunfo de la “racionalidad instrumental”:

Ahora que el tema del destino de la historia humana era caso cerrado, y que se habían establecido cuáles eran los fines de las acciones humanas, las personas se preocuparían casi exclusivamente por los medios; el futuro, por así decirlo, estaría obsesionado por los medios.³⁸

Para llegar a encontrar el mejor uso de los medios se edificó una dialéctica entre sociedad, gobierno y empresarios para que unidos decidieran cuál era el mejor uso que podía dárseles. En la práctica, sin embargo, el desarrollo de individualidad moderna llevó a una disparidad de clases sociales debido a que no todas tenían los mismos recursos para autoafirmar su identidad económica y acceder a los mismos bienes materiales. De ahí que las más desfavorecidas tuvieron que optar por “compensar su debilidad individual con el poder de la cantidad- cerrando filas e involucrándose en acciones colectivas”-.³⁹ Comenzó entonces a existir una lucha entre colectivismo de las clases con menos acceso a los recursos materiales,

³⁸ Zygmunt Bauman. *Modernidad Líquida... op. cit., pp. 63.*

³⁹ Ídem

el individualismo de los empleadores que buscaban cumplir con sus objetivos vitales y el gobierno que representaba la búsqueda de la felicidad de ambos.

El resultado fue que para mediados del siglo XX la idea de la felicidad moderna se había convertido en los ideales de la sociedad de consumo que tenían como base la “democratización” a gran escala de bienes duraderos. Lipovetsky llama a este proceso la segunda fase y la define así:

El objetivo era fabricar productos estandarizados en cantidades enormes [...] la lógica de la cantidad domina la fase II [...] aparecen las políticas de diversificación de los productos, así como procesos tendentes a reducir el tiempo de vida las mercancías [...] la “conspiración de la moda [...] el clima de estimulación d los deseos, la euforia, publicitaria, las imágenes exuberantes de las vacaciones, la sexualización de los signos y los cuerpos.”⁴⁰

De esta forma, la idea de la felicidad de la época moderna transitó, en menos de dos siglos, de la democratización de la felicidad científica que cubriera las necesidades básicas, a una primera fase de la sociedad de consumo donde se creaban necesidades para ser vendidas. Esto último fue el inicio de una trayectoria en la historia de la felicidad que pasó por la explotación del “deseo”, a finales del siglo XX, hasta llegar a la explotación del “anhelo” en la segunda década del siglo XXI.

⁴⁰ Gilles Lipovetsky. *La felicidad paradójica...* op. cit., pp. 30-31

CAPÍTULO II.- LA POSMODERNIDAD

2.1.- La posmodernidad.

Al principio la posmodernidad fue un concepto. Perry Anderson en su libro *Los orígenes de la posmodernidad* se plantea rastrear sus primeras apariciones y descubre que surgió durante los años treinta del siglo XX para nombrar a un estilo poético. Veinte años después, dice Anderson, el concepto ya estaba asociado a una categoría más histórica que estética.⁴¹ Fue, sin embargo, hasta 1979 con la publicación del libro *la Condición Posmoderna* del filósofo francés François Lyotard, cuando el término dejó de ser un concepto abstracto y pasó a nombrar a una realidad tangible que se descubría día a día. Lyotard fue uno de los primeros en nombrar a la posmodernidad desde su aspecto histórico – cultural y la definió 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”. Lo que Lyotard diagnosticaba era una serie de cambios que alteraron los ideales y las instituciones propias de la modernidad que estaban siendo tangibles para mediados de los años sesenta del siglo XX.

La confirmación de la percepción que tenía Lyotard vino después por parte de Jürgen Habermas, quien, en 1980, pronunció un discurso en Frankfurt que evidenciaba un cambio en la forma en cómo las sociedades occidentales se habían configurado:

[...] “la posmodernidad se presenta sin duda como una antimodernidad”. Esta afirmación se aplica a una corriente emocional de nuestra época que ha penetrado

⁴¹ Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad... op. cit.*, pp. 8-9.

todas las esferas de la vida intelectual. Y ha convertido puntos prioritarios de reflexión a las teorías sobre el posiluminismo, la posmodernidad e, incluso, la poshistoria.⁴²

La aportación de Habermas fue establecer a la posmodernidad como una época que cuestionaba los valores de la modernidad y puso sobre la mesa abordar el problema desde las continuidades y rupturas históricas.

Con la finalidad de seguir dilucidando lo que sucedía, otra aportación provino de Estados Unidos en la voz de Fredric Jameson quien a mediados de los años setenta 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.⁴³

En resumen, los tres autores identificaron para mediados del siglo XX una nueva fase histórica que puso en crisis los valores de la modernidad. A partir de entonces la sociedad de transición comenzó a ser consciente de un cambio de paradigma en el que la evolución del capitalismo, proyectada en los valores de la nueva sociedad de consumo, fueron el centro de la nueva lógica que resultó mucho más agresiva que la de su último estadio moderno. Esther Díaz recoge los diferentes nombres, además de posmodernidad, que se le dieron a esta nueva fase histórica de la humanidad: “capitalismo tardío, época posindustrial, “edad digital”. En

⁴² Jürgen Habermas. “Modernidad: un proyecto incompleto” ... *op. cit.*, pp. 131-144.

⁴³ , 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.

su opinión, estos u otros términos “pretenden significar que los ideales modernos se están resquebrajando”⁴⁴.

2.1.1- El inicio de la posmodernidad.

El inicio de la posmodernidad se rastrea de manera general para mediados del siglo XX según los factores que cada autor considera como detonantes del nuevo estadio. Para David Harvey la posmodernidad inició 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”.⁴⁵

La estabilización de la que habla Harvey contribuyó sin duda al crecimiento y fortalecimiento del capitalismo. En este sentido la tesis del mismo Jameson se basa en un nuevo estadio del desarrollo capitalista que dio origen a la sociedad de consumo y a las posteriores prácticas posmodernas.

Por su parte Perry Anderson considera que los factores que debilitaron los valores de la modernidad fueron la desaparición 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 el fin de la guerra fría en 1989. Su interpretación contradice a la Jameson en la medida en que no fueron

⁴⁴ Esther Díaz. *La posmodernidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1988, p. 17.

⁴⁵ David Harvey. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998, p. 87.

principalmente los cambios económicos los que dieron origen a la época posmoderna: “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”.⁴⁶ La tesis de Anderson, aunque no del todo contraria a la de Jameson, explica muy bien, desde una perspectiva histórico-política, las razones por las que resquebrajo el principal ideal de la modernidad: la idea de progreso. El autor sostiene que ya abolidas para mediados del siglo XX 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:

¿Cómo puede 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.⁴⁷

Derrumbada la idea de progreso la posmodernidad anunció un cambio de prácticas económica, culturales y sociales. De manera general es lo Bauman llamó el paso de una modernidad sólida a una modernidad líquida. ¿Qué caracteriza, pues, a la posmodernidad?

2.2.- - Los ideales de la posmodernidad.

Los ideales que caracterizaron a la posmodernidad pueden resumirse en los siguientes elementos de análisis que si se siguen con cuidado se verá que son corolarios y antagonistas de aquellos que definimos como propios de la modernidad:

- a) La muerte de los metarelatos
- b) La nueva etapa del capitalismo

⁴⁶ Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad...*, op. cit., p. 85.

⁴⁷ Ibid., p. 97.

c) La fragmentación de la identidad⁴⁸

2.2.1.- La muerte de los metarelatos

En la *Condición Posmoderna* François Lyotard anunció un rasgo de la posmodernidad que los teóricos posteriores repitieron como tópico incuestionable de la nueva época: la muerte de los metarelatos. Para el autor francés la modernidad estuvo legitimada y sustentada en lo que llamó los grandes relatos. Es decir, narraciones colectivas que unificaron el sentido y la dirección de la humanidad: la ilustración, el cristianismo, el marxismo, la idea de progreso, la razón. Los grandes relatos funcionaron, según Lyotard, como grandes mitos, positivos o negativos, que justificaron los éxitos o fracasos de los héroes, daban legalidad a las instituciones y cohesionaban socialmente. Su función, dice, definió “los criterios de competencia” con los que se evaluaba a los sujetos mientras que los mantenían unidos al lazo social.⁴⁹ Al respecto 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

⁴⁸ Perry Anderson. *Ibid.*, p. 66.

⁴⁹ Jean – François Lyotard. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber...*, *op.cit.*, p. 15.

riqueza (Adam Smith), la evolución de la vida (Darwin), la dominación de lo inconsciente (Freud) etc.⁵⁰

¿Qué trajo la muerte de los metarelatos? La fragmentación del saber y de los discursos. Al no haber narrativas abarcadoras que cohesionaran la marcha humana, la posmodernidad otorgó al sujeto el derecho de autoafirmar su propia identidad sin ninguna guía. Las instituciones no fueron ya una estructura abarcadora para guiar las decisiones del ciudadano, el estado perdió parte de su poder legitimador y ordenador y se diluyó entre los intereses de las empresas privadas. A todo este proceso es lo que Bauman ha llamado la disolución de los sólidos: “Los sólidos que han sido sometidos a la disolución, y que se están derritiendo en este momento, el momento de la modernidad fluida, son los vínculos entre las elecciones individuales y los proyectos y las acciones colectivos”.⁵¹ Para Bauman la muerte de los metarelatos trajo consigo el fin de la solidez en las instituciones como la familia, las clases sociales, la ciudadanía, el trabajo colectivo; de las normas. El “efecto colateral” de tal fenómeno, dice, es un poder “cada vez más móvil, escurridizo, cambiante, evasivo y fugitivo.” Lo anterior, concluye, ha llevado al mundo a una “desintegración social” donde priva “el descompromiso y la huida”.⁵² El resultado de esta rebelión de los grandes relatos es finalmente la muerte del ser humano:

Abandonen toda esperanza de unidad, tanto futura como pasada, ustedes, los que ingresan al mundo de la modernidad fluida. Ya es tiempo de anunciar, como lo hizo

⁵⁰ 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/NOMA111140285A/25665> (Consultado el 23 de enero del 2019)

⁵¹ Zygmunt Bauman. *Modernidad Líquida... op. cit.*, pp. 12.

⁵² *Ibid.*, pp. 19

recientemente Alain Touraine, “la muerte de la definición del ser humano como ser social, definido por su lugar en una sociedad que determina sus acciones y comportamientos”.⁵³

Desde esta visión, la ausencia de metarelatos en la posmodernidad crea una época de autodeterminación e individualismo, por lo cual, se le suele precisar con sustantivos como 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 y en las artes en general coincidan con personajes que se hayan en crisis de valores o franco sin sentido de la vida. Dolores o la Felicidad, como veremos, es un ejemplo de ello.

2.2.2.- La nueva etapa del capitalismo

Si la muerte de los metarelatos es un rasgo posmoderno a nivel ideológico, las transformaciones del capitalismo serán su rasgo económico. Fredric Jameson entiende a la posmodernidad como un nuevo episodio del “capitalismo, tardío, o multinacional o de consumo”, que según Bauman, se caracteriza por tener una “inextirpable e inextinguible sed de creación destructiva” con la finalidad de tener “una mayor capacidad de hacer más de los mismo en el futuro- aumentar la productividad o la competitividad-“⁵⁴ Desde la misma posición David Harvey define al nuevo estadio como un “sistema de producción flexible” en el que la producción en serie y las subcontrataciones quieren satisfacer necesidades más amplias del mercado con una mayor rapidez, lo que llevó, dice, a una “acumulación flexible” del capital, a la aceleradas transformaciones de la moda, a las estrategias destinadas a inducir necesidades:

⁵³ Ibid., pp. 27

⁵⁴ Frederic, Jameson. *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío...*, op.cit., p. 60.

La estética relativamente estable del modernismo fordista ha dado lugar a todo 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.⁵⁵

Dicha condición, sumará Jameson, se caracterizó 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.⁵⁶

Dentro de la periodización de Gilles Lipovetsky, la nueva etapa del capitalismo vio su nacimiento a partir de los años ochenta en lo que él llama el *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.”⁵⁷ Según este autor esta fase diversifica en extremo la oferta de productos, democratiza el confort y las diversiones, vulgariza el acceso a las novedades comerciales, disuelve las regulaciones de clase y crea nuevas aspiraciones y comportamientos.⁵⁸ Anderson identificó que, aunque en esta nueva dinámica “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 tomó a la diversificación, la pluralidad y la diferencia como banderas de su

⁵⁵ David Harvey. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural...* *op.cit.*, p. 179-180.

⁵⁶ Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad...*, *op. cit.*, p. 61

⁵⁷ Gilles Lipovetsky. *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. México: Anagrama, 2013, p. 10.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 36.

éxito.⁵⁹ Las consecuencia de ello invirtió la lógica de la oferta y la demanda, no ya para producir primero y vender después, sino vender para producir, ya que el consumidor final se ha convertido en una especie de “comisionante” del productor.⁶⁰

La nueva la lógica económico- comercial tuvo su impacto en las identidades sociales e individuales, en las prácticas culturales, y en general, en todas las actividades de la esfera humana. De manera evidente construyó un mundo sostenido por valores como la rapidez, la fluidez y la diversidad, y, por lo tanto, un individuo fragmentado en su identidad social e individual.

2.2.3.- La fragmentación de la identidad

Uno de los grandes temores que Fredric Jameson manifestó frente a las transformaciones económicas de la nueva etapa del capitalismo fue su capacidad de penetrar en las subjetividades; en el impacto que los nuevos valores tuvieron en la concepción de la realidad. En la medida en que la cultura se convirtió en intermediario entre el ser humano y la naturaleza, el primero quedó al arbitrio de los mismos valores que comenzaron a regir el mercado: la fragmentación, la rapidez y la fluidez. La identidad individual y social fueron los afectados. Cuando se menguó la idea del progreso, la subjetividad, como dice Anderson, perdió todo sentido activo de la historia ya 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 [...]”⁶¹ Sin pasado ni meta final no hay tradición institucional, familiar o colectiva que perdure, y

⁵⁹ Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad...*, op. cit., p. 68.

⁶⁰ Ibid., p. 73.

⁶¹ Ibid., 62.

por lo tanto, el orden en el que cada cosa ocupa su lugar se diluye. Las normas sociales comenzaron a regirse por la lógica de la fluidez. Bauman ve esto como cambio fundamental en el individuo puesto que llevó a desregularizar y privatizar lo que antes era considerado como propiedad de la especie humana: el bienestar humano, alimento, vivienda, y felicidad.⁶² Tal fenómeno fragmentó la colectividad y sus metas para dejar paso a un individualismo que dejó la administración del bienestar bajo los recursos del propio individuo: “No mires hacia arriba ni hacia abajo; mira adentro tuyo, donde se supone reside tu astucia, tu voluntad y poder, que son todas las herramientas que necesitarás para progresar en la vida”.⁶³ Con un ser fragmentado y dejado al vuelo de sus propios recursos la posmodernidad inició una guerra entre el individuo y el ciudadano, entre los deseos interiores y colectivos. La modernidad temprana, dice Bauman, “desarraigaba” de los estamentos rígidos premodernos para poder “rearraigar” en las clases sociales modernas. La posmodernidad, sin embargo, desarraiga para no rearraigar más, puesto que no existen bases donde hacerlo y con frecuencia se diluyen. El individuo queda al vuelo de su “autoidentificación”:

Existe más bien una variedad de “juego de las sillas” en los que dichas sillas tienen diversos tamaños y estilos, cuya cantidad y ubicación varían, obligando a hombres y mujeres a estar en permanente movimiento sin prometerles “completad” alguna, ni el descanso o la satisfacción de “haber llegado” de haber alcanzado la meta final donde uno pueda deponer la armas, relajarse y dejar de preocuparse. No existen perspectivas

⁶² Zygmunt Bauman. *Modernidad Líquida...* op. cit., pp. 34-35.

⁶³ *Ibid.*, pp. 35.

de “rearraigo” al final del camino tomado por individuos ya crónicamente desarraigados”.⁶⁴

En el mismo sentido Habermas, Daniel Bell y Gilles Lipovetsky perciben ese desarraigo como la causa del hedonismo y el narcicismo contemporáneo:

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.⁶⁵

Una visión positiva, sin embargo, la tiene Giovanni Vattimo para quien dicho desarraigo hace del ser humano en un ser “poshistórico” que ha superado los grandes relatos que unificaron a la sociedad occidental hasta la primera mitad del siglo XX. Para Vattimo el individuo posmoderno:

logra sobrevivir sin neurosis en un mundo donde ya no existen más estructura fijas y garantizadas. El ser humano posmoderno 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.⁶⁶

⁶⁴ Ibid., pp. 39.

⁶⁵ Gilles Lipovetsky. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michele Pendanx. Barcelona: Anagrama, 2002, p. 9.

⁶⁶ 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.

Sea por la ansiedad o la liberación que causa el desarraigo, lo cierto es que el individuo contemporáneo se encuentra frente a una identidad en constante fluidez. Más que sus antecesores modernos, el individuo posmoderno carga sobre sí la obligación autodeterminada para poder vincularse a una moda, a un grupo social o a una ideología. La liquidez disfrazada de pluralidad convierte esta tarea en una búsqueda del deseo de fijar y solidificar esa identidad. Como dice Bauman: “la búsqueda de la identidad es la lucha constante por detener el flujo, por solidificar lo fluido”. Frente a esta movilidad constante la sociedad de consumo tomó la oportunidad y pasó de ser el sistema que crea y vende necesidades a ser la “sociedad del deseo”, como dice Lipovetsky, en donde parece que todo lo que se quiere se puede comparar.

2.3.- La idea de la felicidad en la posmodernidad

Los tres ideales que acabamos de describir fueron el sustento de la idea de la felicidad posmoderna. Los tres sostuvieron durante las últimas décadas del siglo XX lo que para Gilles Lipovetsky fue la segunda fase de la historia de la sociedad de consumo con la sociedad de masas debido al dominio “la lógica de la cantidad”. Es decir, de la sobreproducción de productos para su distribución y consumo en masas. La estrategia para cumplir con la venta de tal cantidad de incentivos fue, dice el mismo autor, reemplazar la coerción de compra, propia de la fase anterior, por la seducción:

Es un tipo de sociedad en el que la seducción reemplaza a la coerción, el hedonismo al deber, el gasto al ahorro, el humor a la solemnidad, la liberación a la represión, el presente a las promesas de futuro. La fase II se anuncia como “sociedad del deseo”

ya que toda la cotidianidad está impregnada del imaginario de felicidad consumista, de sueños playeros, de ludismo erótico, de modas ostensiblemente juveniles.⁶⁷

El diagnóstico de Lipovetsky sobre la idea de la felicidad a finales del siglo XX también es compartido por Bauman para quien en esta etapa “el principio de realidad” fue rebasado por el “principio del placer”. Según este autor la “necesidad” de cubrir las penurias humanas, que fue la idea de la felicidad propia de la época moderna, y la que le daba “solidez” “inflexible”, “permanentemente circunscripta y finita”, fue reemplazada en la posmodernidad por “el deseo”, que era mucho más fluido y expandible “a causa de sus relaciones no del todo lícitas con el voluble e inconstante sueño de autenticidad de un “yo interior” que esperaba poder expresarse”.⁶⁸ De esta forma en la posmodernidad el deseo, que libera las aspiraciones del yo interior, sustituyeron a la necesidad biológica de seguridad y alimentación moderna.

Bajo este dispositivo la sociedad posmoderna comenzó a explotar el cumplimiento del deseo como principio de realización personal. A la estrategia se sumó la publicidad quien fue la cara persuasiva de los fines: los estereotipos de belleza física, la libertad sexual, la libre fluidez en las relaciones de pareja y la productividad empresarial como sinónimo de éxito. Todos estos fines fueron sostenidos por el hedonismo del placer inmediato, la negación del sufrimiento, y por supuesto, el dinero como valor supremo para cumplir todo lo anterior.

Al activar el deseo como base de la realización de yo interior, la felicidad posmoderna multiplicó los nichos de mercado y abrió los canales para vender la sobreproducción que exigía la nueva etapa del capitalismo. No obstante, esto no hubiera sido posible sin la fragmentación de la identidad y la muerte de los metarelatos, de los que ya hablábamos arriba,

⁶⁷ Gilles Lipovetsky. *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo...* op. cit., pp. 31.

⁶⁸ Zygmunt Bauman. *Modernidad Líquida...* op. cit., pp. 81.

como corolarios de la nueva época. Sin mitos unificadores de identidades, la individualidad se agudizó en un sinnúmero de pluralidades que se vieron legitimadas por el mercado. De esta forma los deseos más profundos y minoritarios comenzaron poco a poco a verse representados por la nueva sociedad de consumo.

La consolidación de esta cascada de estrategias para sostener la idea de la felicidad posmoderna llegó con la asociación de que el acto de consumo es un acto de placer. Abraham Aparicio Cabrera en su artículo *Felicidad y aspiraciones crecientes de consumo en la sociedad posmoderna* concluye que dicha relación proviene de la idea cirenaica de que el placer es el único bien humano intrínseco, que fue retomada en el siglo XIX por Jeremy Bentham: “el utilitarismo de Bentham es, en esencia, un hedonismo psicológico porque los actos son motivados exclusivamente por la preferencia por el placer y la aversión por el dolor”.⁶⁹

El triunfo del deseo de consumo como idea de la felicidad posmoderna está sumamente asociado a esta condición puesto que el hedonismo, el placer de comprar, vino a ser el satisfactor emocional de terminó legitimando la activación del deseo. En ese sentido, el nuevo neoliberalismo desató las aspiraciones internas de placer inmediato y las asoció con la felicidad. La desventaja de esta relación, sin embargo, no son siempre favorables para una sociedad que no tiene los medios para cumplir con ese ideal de consumo:

En esta lógica, las aspiraciones de consumo se incrementan al vincularse el consumo con el placer y, por tanto, con la felicidad. Pero, además, esto tiene consecuencias negativas sobre la felicidad porque las personas se involucran en una frenética

⁶⁹ Abraham Aparicio Cabrera. “Felicidad y aspiraciones crecientes de consumo en la sociedad posmoderna” en *Revista Mexicana de Sociología*. No. 1. Enero- marzo, 2009. Pp. 131-157.

dinámica de conseguir más medios para más consumo, en la que la salud y la vida familiar, que contribuyen al bienestar físico y emocional, son sacrificadas en aras de una obsesión por la realización inmediata de los deseos, de ganar la consideración social, el prestigio, el rango, deslumbrar a los demás, mostrar la riqueza y el nivel social.⁷⁰

Así, la felicidad de la era posmoderna resulta justamente paradójica por el aparente acceso al cumplimiento de los deseos y los reducidos e inalcanzables medios para conseguirlos. Si bien lo que pasa después del siglo XX ya no es tema de esta investigación, podemos adelantar que fue en esta estrategia donde se sembró la idea de la felicidad que domina el siglo XXI, la tercera fase de la sociedad de consumo diría Lipovetsky, que se caracteriza, como lo estamos evidenciando, no ya en cubrir necesidades y deseos, sino, en palabras de Bauman, en “un estimulante más poderoso y versátil”: el “anhelo”. Es decir, aquel que libera por completo al “principio del placer” de las últimas ataduras en que lo tenía “el principio de realidad”. Sin este último mediando nuestras elecciones de consumo, la felicidad se convierte en nuestra época en cumplir las más ideales y fantásticas experiencias que ni la imaginación sea capaz de capturar.

⁷⁰ Ibid., pp. 146

CAPÍTULO III.- MODERNIDAD, POSMODERNIDAD Y DRAMATURGIA MEXICANA

Ya decíamos en el capítulo anterior que la mayoría de los autores ubicaron el nacimiento de la posmodernidad a partir de los años setenta del siglo XX y que es el francés François Lyotard, con la publicación en 1979 de la *Condición posmoderna*, quien la enunció. No obstante, decir que, en América Latina, y en México en particular, los rasgos posmodernos se vislumbraron en los mismos años sería algo impreciso. Como lo dice en tono cómico Eloy Caloca en su artículo sobre la condición posmexicana: “recordemos que Lyotard no vivía en la Ciudad de México”⁷¹.

3.1 La modernidad en México

En México los años de inicio de la posmodernidad es un tema a discusión debido a que hay autores que consideran que a nivel discursivo y político el país siguió rigiéndose sobre la base del progreso moderno. José Reyes señala que México vive en una “modernidad inconclusa” debido a que los problemas económicos y sociales que aquejan al país se resuelven con más modernidad.⁷² No obstante, desde el punto de vista que venimos siguiendo, la de la evolución del capitalismo y su sociedad de consumo, los primeros rasgos posmodernos en México pueden rastrearse a partir de los años ochenta mientras que su consolidación se da en la última década del siglo XX. Sin embargo, se rastreará esta consolidación desde sus antecedentes modernos.

⁷¹ Eloy Caloca. “La condición mexicana posmoderna: un nuevo conflicto. ¿Ser mexicano, ser posmoderno y mexicano, o ser posmexicano?” en *Razón y palabra*. Num. 62, año 13, mayo-junio, 2008. Pp. 10.

⁷² “Desde el discurso dominante podemos ver que, ante la crisis de la modernidad lo que se plantea es más modernidad; para combatir la pobreza producto de la modernización, más modernidad; para desarrollar a un país de hondas desigualdades producto del plan moderno de economía, más modernidad; para estar en el concierto de las naciones modernas, más modernidad. La modernidad es un dogma para seguir. Si se tratara de una obra de Esquilo podríamos decir que la tragedia es seguir como dogma a una modernidad que se manifiesta inconclusa. José Reyes. “México entre la posmodernidad y la premodernidad. Una modernidad inacabada” en *XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Universidad del Caribe, 2007. Pp. 8.

3.1.1 El milagro mexicano y el posmexicanismo

En su artículo *El último tramo. 1929-2000* Luis Aboities afirma que en México “entre 1940 y 1970 la tasa de crecimiento anual del producto interno bruto superó 6%, un verdadero “milagro económico” como se le denominó”.⁷³ Las tres décadas que señala el autor son efectivamente el mayor grado de desarrollo que México tuvo durante el siglo XX como resultado de la revolución institucionalizada que tenía como objetivo la modernización del país y que consistió principalmente en el tránsito de ser un país mayormente agrícola, con altas tasas de analfabetismo, a un país urbanizado e industrializado, favorecido en gran medida también por la segunda guerra mundial.⁷⁴ Fueron dos los modelos económicos que soportaron el crecimiento del que habla Aboities: el de sustitución de importaciones, entre 1940 y 1958, y después, entre 1958 y 1970, el esquema del desarrollo estabilizador. Ambos tenían como bases un Estado paternalista que controló los proyectos económicos, políticos y sociales.

Las cifras que pueden ayudar a entender el proceso de modernización hablan por sí solas. Según Emilio Coral para 1940 el 64% de mexicanos todavía vivía en zonas rurales. Tan solo en 20 años, para 1960, la cifra se intercambió y ya el 76% de la población vivía en ciudades con 50000 habitantes o más. Para 1970 la capital del país cuadruplicó su población elevándose de 1.7 millones de habitantes a 7 millones.⁷⁵ Por otro lado, en este mismo periodo de tiempo, la Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey reunían ya el 60% de la

⁷³ Luis Aboities Aguilar. “El último tramo. 1929-2000” en *Historia Mínima de México*. México: COLMEX, 2004, p. 276.

⁷⁴ Lidia Girola. “Elites intelectuales e imaginarios sociales contrapuestas en la era del “milagro mexicano” y su expresión en la revista Cuadernos Americanos” en *Sociologías*. Porto Alegre, años 20, Núm. 47, enero-abril, 2018. Pp. 170-208.

⁷⁵ Emilio Coral. “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)” en *Revista Ensayos*. Pp. 103.

producción industrial del país. Lo anterior trajo como consecuencia el crecimiento de la clase media urbana que pasó de ser el 17% en 1940 al 25% en 1970 y en la que, como es sabido, recayó toda la influencia de la identidad estadounidense en lo que a la sociedad de consumo se refiere, pues, a ella se dirigió el estilo de vida americano con su ideal de vida enmarcado por la producción de electrodomésticos, ropa, autos y demás emblemas aspiracionales que hizo de este sector el mayor consumidor de la nueva sociedad urbana.⁷⁶

En este sentido, otros autores como Eloy Caloca ven en estos rasgos la primera etapa del posmexicanismo:

La primera era del posmexicanismo la trajeron los primeros ecos de Estados Unidos en México durante los años sesenta y setenta. La clase alta comenzó a usar productos anglosajones para facilitar su vida cotidiana y fomentar una nueva estética: electrodomésticos, cortes de moda europea, automóviles extranjeros. Llegaron tiendas departamentales, Liverpool o Sears, se mexicanizó el sueño americano y se generó el mágico sincretismo antes referido. El ama de casa tradicionalmente sumisa y marginada ahora podía comprar medias de seda y tener *hairstyles* exuberantes, el charro mexicano se vistió de traje sastre y los niños que jugaban con el trompo y el valero, comenzaron a coleccionar figurines de acción.⁷⁷

3.1.2 La dramaturgia mexicana de medio siglo

En el marco del “milagro mexicano” y el “posmexicanismo” la estabilidad del país dio pie a la consolidación de una cultura literaria, y particularmente de una producción dramática.

⁷⁶ Ibid., 104.

⁷⁷ Eloy Caloca. “La condición mexicana posmoderna: un nuevo conflicto. ¿Ser mexicano, ser posmoderno y mexicano, o ser posmexicano?” ... *op. cit.*, pp. 10.

A los exponentes se les agrupó en la llamada *Generación del Medio Siglo* debido que fue a partir de los años cincuenta del siglo XX cuando sus obras comenzaron a reflejar los estragos o los beneficios de la modernización del país. Otro nombre dado fue el de la *Generación de 1954* propuesto por Arrom debido a que fueron dramaturgos formados por Rodolfo Usigli en la Universidad Nacional en las promociones de entre 1954 y 1969.⁷⁸ Sus integrantes más conocidos por su producción dramática fueron Wilberto Cantón, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Rosario Castellanos y Jorge Ibarguengoitia.

Se concede que el inicio del movimiento fue en 1948 con la obra *Cuando zarpe el Barco* de Wilberto Cantón. Tras este evento se suscitó una escalada de producciones que fueron definiendo a la generación. Tan solo en 1950 se estrenó *Rosalba y los llaveros* de Emilio Carballido, *Antonia* de Rafael Bernal y *Luceros de Carburo* de Federico S. Inclán. Para 1951 tocó el turno a *Los signos del Zodiaco* de Sergio Magaña y en 1952 *El reloj y la cuna* del mismo autor. En 1953 *Hidalgo* de Federico S. Inclán, *Solo quedaban las plumas* de Rafael Solana y *Los sordomudos de Luisa Josefina Hernández*. En 1954 Sergio Magaña volvió a triunfar con su obra *Moctezuma II*⁷⁹.

Una de las razones de la presencia de esta generación en el panorama nacional fueron sus temáticas e inquietudes técnicas. En el primer sentido Sergio Magaña y Emilio Carballido fueron quizá los dos autores más representativos. En *Los Signos del Zodiaco*, por ejemplo, Magaña hace un retrato de las frustraciones y sueños incumplidos de la sociedad mexicana contemporánea que se enfrenta a la modernización. Carlos Monsiváis califica a este texto

⁷⁸ Guillermo Schmidhuber. *Dramaturgia mexicana: fundación y herencia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. URL: www.Cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmw475

⁷⁹ Ídem.

como “el más vital de nuestra literatura dramática” pues dice que en esta obra “plasmo un orden moral y social de pretensiones y rechazos, de frustraciones y recelos, otorgándole una forma verbal cerrada y justa, un hálito melodramático que es la única salida expresiva a que estos personajes pueden aspirar”.⁸⁰

En el caso de la obra de Emilio Carballido con *Rosalba y los Llaveros* sucedió algo similar puesto que sus intereses temáticos describieron una de las grandes contradicciones de la época: el enfrentamiento de los valores de provincia contra los de las recientes formadas zonas urbanas. Al respecto el mismo Monsiváis dice: “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 transitó al examen de las posibilidades de la libertad de elección”.⁸¹ De esta forma los autores de la *Generación del Medio Siglo* establecieron una producción dramaturgica sistematizada que capturó los cambios de la modernización y las primeras influencias del posmexicanismo en el país.

3.1.3 El fin del milagro mexicano y la generación perdida

El “milagro mexicano”, símbolo de la modernización del país, comenzó a dar signos de agotamiento para finales de los años sesenta. Para 1970 era visible que el modelo de “sustitución de importaciones” que integró a México a la “expansión económica mundial de la posguerra” ya no era funcional⁸². A partir de entonces el país entró en una empinada pendiente en los gobiernos de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) y José López Portillo (1976-1982). Por ejemplo, la deuda externa era de 3, 000 millones de dólares en 1970, sin

⁸⁰ Carlos Monsiváis. “El teatro nacional” en *Historia General de México*. México: COLMEX, 2000, p. 1075.

⁸¹ Ídem.

⁸² Luis Aboities Aguilar. “El último tramo. 1929-2000” en *Historia Mínima de México...*, *op.cit.*, p. 296.

embargo, 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.⁸³ En el sentido político estos dos gobiernos se caracterizaron por el autoritarismo y la pérdida de libertades que ocasionó el descontento social que ya venía gestándose desde 1968 con la matanza de los estudiantes en Tlatelolco. La continuidad de la mano dura se simbolizó en otra represión de estudiantes cuando 10 de junio de 1971 una manifestación atacada por un grupo de paramilitares llamado los “Halcones”.⁸⁴

En este contexto nace una nueva generación de dramaturgos nacionales, herederos de la *Generación del Medio Siglo*, para quienes el texto dramático y el teatro fueron canales para describir el descontento del entorno político y económico de ambos sexenios. A sus integrantes se les ha llamado tradicionalmente los *precursores* o los *ícaros* y se caracterizaron, como dice Armando partida, por retratar las “urgencias sociales” de los años sesenta y venideros⁸⁵. En ella, en su mayoría, se incluyen autores que estuvieron marcados, de alguna u otra forma, por el movimiento estudiantil de 1968: Óscar Villegas, Willebardo

⁸³ Lorenzo Meyer. “De la estabilidad al cambio” en *Historia General de México*. México: COLMEX, p. 928.

⁸⁴ Gamiño R. *Guerrilla, represión y prensa de los setenta en México. Invisibilidad y olvido*. México: Instituto Mora, pp. 53 – 55.

⁸⁵ Armando Partida los llama los *precursores* puesto que los considera como los maestros de la generación de la Nueva Dramaturgia Mexicana. Armando Partida. *Se buscan dramaturgos. Panorama crítico... op. cit.*, pp. 45. Por otro lado, Felipe Galván los llama la generación de los *icaros* (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. Felipe Galván. *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 2015]

Finalmente, Ronald Bruges 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. Rodald D. Burgues. *El nuevo teatro mexicano y la generación perdida en Spring*. México: 1985, p. 93-99.

López, Enrique Ballesté, Pilar Campesino, Vicente Leñero y José Agustín.⁸⁶ A este grupo de escritores Roland Burgess los denominó también la “generación perdida” debido a que, en su opinión, sus producciones quedaron sepultadas por la coyuntura social, política y económica de finales de los años sesenta y se les conoce poco.⁸⁷ Los intereses de la generación pueden explicarse, según Olga Harmony, desde varios puntos de vista. Por un lado, se consideraron herederos de la revolución ideológica de los años sesenta y su cuestionamiento de los valores sociales, familiares, sexuales. Por otro, se aliaron con las vanguardias europeas del momento (Brecht, Piscator, Artaud, Meyerhold, Grotowski 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”.⁸⁸ Esta apreciación de Harmony es compartida por Emilio Carballido quien en los años setenta hizo una compilación del *Teatro Joven de México* en la que incluyó a la mayoría de estos autores. Según dice en su prólogo, son textos que tienen “contacto verdadero con la realidad circundante y un comentario válido que ofrecer en cuanto a ella”, mientras que, poseen un “sentido lúdico” con una “variedad de enfoques” alejados de la “academia” para reinventar estilos y lenguajes.⁸⁹ La percepción de Harmony y Carballido se puede explicar por la rapidez con la que escribieron sus principales textos, ya que los momentos históricos les impusieron un ritmo de creación casi a la par de ellos. Tan

⁸⁶ Felipe Galván. *Dramaturgia Mexicana de la segunda mitad del siglo XX en Congreso Brasileiro de Hispanistas...*, op. cit., p. 2.

⁸⁷ Ronald Burgess. “El nuevo teatro mexicano y la generación perdida” en *Latin American Theatre Review*. Kansas: Spring, 1985, pp. 93-99.

⁸⁸ 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.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 22.

solo en la siguiente lista se verá que la mayoría tenía escrita la mayor parte de su producción dramática entre 1967 y 1970: Oscar Villegas: *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). Willebarido 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).⁹⁰

3.2.- La posmodernidad en México

Es difícil decir cuándo México entró a la posmodernidad. Si se toma en cuenta lo dicho ha lo largo de estos apartados, se podría concluir que con el agotamiento del “milagro mexicano” la modernización económica y social quedó efectivamente, como dijo José Reyes, inconclusa. Sin embargo, si seguimos la trayectoria del “posmexicanismo” propuesto por Eloy Caloca, los primeros rasgos posmodernos se hacen evidentes en los años sesenta y setenta, pero es hasta los años ochenta cuando la clase media, que había crecido dos décadas antes, estaba ya mayormente aculturizada por el modelo de vida estadounidense, y el nuevo modelo económico mundial, el neoliberalismo, tenía todas las condiciones para entrar y consolidarse en México. Esta década será entonces nuestro punto de partida para aceptar la entrada de la vida posmoderna en México.

⁹⁰ Armando Partida. *Dramaturgos Mexicanos. 1970-1990...*, op. cit., p. 13-19.

3.2.1- Los primeros años posmodernos y la generación de la Nueva Dramaturgia Mexicana

En los años ochenta el mundo comenzó a orientarse hacia otro esquema que fiaba el motor de crecimiento a la inversión privada y se olvidó del Estado paternalista como administrador mayoritario. Margaret Thatcher en Gran Bretaña y Ronald Reagan en Estados Unidos fueron el símbolo del nuevo rumbo de la economía mundial promoviendo el neoliberalismo. En el nuevo esquema, como dice Jaime Ornelas, la razón económica dominó sobre la política, es decir, “bajo el neoliberalismo la lógica del funcionamiento del mercado y la ganancia se convierten en los factores determinantes de la organización de la vida social”.⁹¹ En México como respuesta a la crisis económica de los dos sexenios anteriores el presidente Miguel de la Madrid (1982-1988) abrió las puertas a la nueva corriente como una estrategia que Ornelas sintetiza de la siguiente manera:

[...] la estabilización de la economía a partir de un manejo realista del presupuesto, la privatización de las empresas paraestatales, la reforma fiscal, la desregulación económica, la reforma financiera, la liberación del comercio, la renegociación de la deuda externa [...] ⁹²

La estrategia emprendida por De la Madrid siguió consolidándose en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari donde finalmente se firma en 1993 el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá como símbolo de la integración total al modelo. Cabe mencionar que uno de los discursos del salinismo fue precisamente el vender la idea de modernidad y

⁹¹ Jaime Ornelas. “La ciudad bajo el neoliberalismo” en *Papeles de población*, vol. 6. No. 23, enero-marzo, 2000. Pp. 46-69.

progreso como símbolo de identidad nacional y unidad, a través de programas como el de “solidaridad” que le imprimía una imagen de prosperidad al país.

A nivel cultural los años ochenta fueron también los años del hacinamiento de las grandes ciudades. La clase media llevaba al menos una década en crisis y las consecuencias comenzaron a ser evidentes. En este sentido el cine y la televisión se convirtieron en el principal medio de representación de problemas urbanos. Eloy Caloca lo define de la siguiente manera:

Los años ochenta, por su parte, llevan el discurso de la mexicanidad a otros medios comunicativos más allá de la literatura: el cine y la televisión. Si bien no hay discursos ochenteros sobre la definición de la mexicanidad, o si lo hay, son por medio del comic o de la música (léase *La familia Burrón* de Gabriel Vargas o escúchese el Tri o Botellita de Jerez). De estas muestras culturales, así como las que llegaron con el cine, como es el caso de películas como *Mecánica Nacional* (1979) o *México, México Ra Ra Ra* (1983) se comenzó a mostrar una facción urbana del yo mexicano colectivo.⁹³

No obstante, aunque fueron estos nuevos medios de comunicación los principales difusores de los problemas sociales del momento; la dramaturgia nacional también compartió estas preocupaciones. Al grupo de la *Generación Perdida* le sucedió una nueva unidad de dramaturgos a quienes se les denominó *La Nueva Dramaturgia Mexicana* y quienes empezaron a escribir a partir de los años ochenta. 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). Las jóvenes

⁹³ Eloy Caloca. “La condición mexicana posmoderna: un nuevo conflicto. ¿Ser mexicano, ser posmoderno y mexicano, o ser posmexicano?” ... *op. cit.*, pp. 6

promesas se dieron a conocer en una serie de lecturas que Guillermo Serret, en su cargo de jefe del Departamento de Actividades Culturales de la Universidad Autónoma Metropolitana, promovió: “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”.⁹⁴

A diferencia de la *Generación Perdida* sus temáticas y estilos difieren uno a otro de tal forma que sus intereses no cerraron filas sobre los problemas políticos urgentes del país como lo hicieron sus antecesores. El mismo Víctor Hugo Rascón Banda escribió sobre esta falta de unidad en sus coetáneos a quienes definió 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”.⁹⁵ No obstante la afirmación de Rascón Banda, también es cierto que existieron algunas características comunes que se pueden resumir en que usaron un lenguaje directo y su preocupación principal fueron los problemas sociales urbanos.⁹⁶

A nivel técnica la generación de la *Nueva Dramaturgia* rompió con los viejos códigos que tenían a la palabra como centro de la creación escénica y más bien apostaron por incorporar, desde el texto, una relación estrecha entre palabra y espacio teatral de tal forma que, según Vicente Leñero, jugaron con la relación entre el espacio escénico, el tiempo de los personajes y el tiempo del espectador durante la representación. Para lograrlo fue necesario el uso de la simultaneidad de acontecimientos narrativos, espacios, diálogos, ruidos y focos de atención que coadyuvaron a que el punto de vista desde el que se cuenta la historia sirviera tanto como experiencia escénica y como discurso narrativo. En otro sentido, su preocupación por las

⁹⁴ Armando Partida. *Dramaturgos Mexicanos. 1970-1990...*, op. cit., p. 13-19.

⁹⁵ Citado por Armando Partida. *Se buscan dramaturgos...*, op. cit., p. 84

temáticas sociales los llevó a explorar, de manera directa, la memoria de los personajes a través de documentos históricos y periodísticos para entonces exacerbar la realidad hasta los extremos de un hiperrealismo. Es por esa razón que Vicente Leñero vio en estos autores un “realismo revitalizado” por la experimentación. Un realismo que retrata “imágenes de nuestra gente, nuestros problemas sociales, políticos, psicológicos inmediatos, nuestro lenguaje retomado con una forma de hablar única, variadísima, propia, a la expresión y exploración de nuestra identidad física”.⁹⁷

Entre la obras que destacan de esta generación podemos mencionar nueve que a juicio de Vicente Leñero son las más representativas: *Palaya Azul* de Víctor Hugo Rascón Banda, *Crónica de un Desayuno* de Jesús González Dávila, *Trabajo Sucio* de Leonor Azcárate, *Cupo Limitado* de Urtusástegi; *Muerte Súbita* de Sabina Berman; *Travesía Guadalupana* de Miguel Ángel Tenorio, *El jinete de la Divina Providencia* de Oscar Liera; *Por las tierras de Colón* de Schmidhuber y *Los heraldos negros* de Gerardo Velásquez.⁹⁸

3.2.2- La consolidación posmoderna

Con la entrada del neoliberalismo en los años ochenta y la firma del Tratado del Libre Comercio en 1993, la orientación de la última década del siglo XX representó el ingreso de México a la globalización, y, por lo tanto, la dependencia y el intercambio económico y cultural con el país vecino:

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 nacionalismo económico [...] ascendía ya a los treinta mil millones de dólares y de

⁹⁷ Ibid., pp. 85-86.

⁹⁸ Guillermo Schmidhuber. *Dramaturgia mexicana: fundación y herencia... op. cit., cap. VII.*

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”.⁹⁹

La subordinación aumentó todavía más cuando frente a la crisis de 1994 Estados Unidos prestó su ayuda financiera para rescatar al peso mexicano que se había devaluado un 100% y la economía había decrecido al 6% tan solo en 1995.¹⁰⁰ A partir de entonces la influencia cultural del país vecino fue abrumadora:

(...) la era del TLC nos sumerge en la llamada “globalización” porque la crisis del sistema político ha puesto fin a las formas específicamente “mexicanas” de la legitimación e identidad. Este proceso se comprende mejor si lo equipamos con la caída de la cortina de hierro y el derrumbe del bloque socialista soviético. La “occidentalización” y en el caso mexicano, la “norteamericanización” son un efecto importante incluido desde el exterior, pero derivado de una gran quiebra interior de un complejo sistema de investigación y consenso.¹⁰¹

Así, la dependencia económica de Estados Unidos llevó a México a una dependencia cultural, el “posmexicanismo”, que fue impulsada por la internacionalización de las comunicaciones, es decir, de las redes telefónicas, y particularmente, de los medios de comunicación masiva.¹⁰² Es importante aclarar, como lo hace Eloy Caloca, que dicha influencia fue mayormente sobre la clase media y alta urbanizada:

⁹⁹ Lorenzo Meyer. “De la estabilidad al cambio” ..., *op. cit.*, pp. 929-930.

¹⁰⁰ Luis Aboities Aguilar. “El último tramo. 1929-2000” ..., *op. cit.*, p. 296.

¹⁰¹ Usigli, Rodolfo, Las máscaras de la hipocresía, en Bartra, Roger (comp.), Anatomía del mexicano, México, DeBolsillo: 2006.

¹⁰² Alejandro Dabat (coord.) *México y la globalización*. México: UNAM – Centro de Investigaciones Multidisciplinarias, 1994, p. 28-30.

Afirmaremos, sin ahondar demasiado, motivando sí en cambio a una investigación particularizada en el rubro, que la clase media y alta, por su mayor nivel de aproximación a la vida mediática de México, adquieren un mayor número de patrones culturales extranjeros y se muestran, más remotos a la iconografía nacional, mientras que las clases bajas, al encontrarse en cierta medida aisladas de la aldea global (Mc Luhan lo definiría como una ideología unificadora creada por los alcances mediáticos), tienden a conservar patrones mexicanos de una forma más arraigada. Vemos así, una ruptura entre el México clásico de las clases desfavorecidas y el México globalizado de las clases sociales colocadas.¹⁰³

Fue tras el fenómeno anterior que podemos hablar de que en México la posmodernidad se consolidó en los años noventa.

3.2.3- La generación de los años noventa

El contexto que hemos venido delineando a lo largo de este capítulo fue en el que crecieron los dramaturgos que escribieron durante los años noventa en México y a quienes se les ha agrupado con distintos nombres: “la quinta generación”¹⁰⁴ “la novísima dramaturgia” la “generación de la del desconcierto”¹⁰⁵, “la generación de los sesenta”, la “joven dramaturgia”¹⁰⁶ o simplemente “la generación de los 90”.¹⁰⁷ Entre los miembros que aparecen con frecuencia en todos los trabajos académicos se hallan Jaime Chabaud, Luis Mario

¹⁰³ Eloy Caloca. “La condición mexicana posmoderna: un nuevo conflicto. ¿Ser mexicano, ser posmoderno y mexicano, o ser posmexicano?” ... *op. cit.*, pp. 12.

¹⁰⁴ Fernando de Ita. “La quinta generación (dramaturgos no mayores de 33 años), *Escénica*. No. 5, mayo -jun, 1991, pp. 4-5.

¹⁰⁵ Armando Partida. *Se buscan dramaturgos...*, *op.cit.*, p. 211

¹⁰⁶ Víctor Hugo Rascón. “Introducción” en *El nuevo teatro*. México: Ediciones El Milagro, 1997, p. 7

¹⁰⁷ Elvira Popova. *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la posmodernidad...*, *op. cit.*, p. 14.

Moncada, David Olguín, Estela Leñero y Gerardo Mancebo. No obstante, se dejan fuera a un gran número de creadores que residen en provincia o a mujeres coetáneas debido a que nuestro interés se halla en los dramaturgos urbanos, es decir, en aquellos que se formaron y escribieron en la Ciudad de México. Para hacer un poco de justicia a esta delimitación obligada diremos que Víctor Hugo Rascón Banda enlista más de veinte dramaturgos que podrían ser parte de este grupo.¹⁰⁸

Los integrantes de la “generación de los años noventa”, como le llamaremos nosotros, nacieron en los convulsos años sesenta, vivieron su niñez en las crisis de los años setenta, su adolescencia en el cambio de esquema económico durante los años ochenta, junto con aculturación estadounidense, y escribieron sus primeras obras con la influencia de una posmodernidad consolidada durante la última década del siglo XX cuando oscilaban entre los treinta años de edad. Se dieron a conocer a través de los concursos de dramaturgia que promovió el Estado Mexicano en un intento por mantener viva la cultura nacional en un mundo globalizado.¹⁰⁹ Todo lo anterior les permitió formarse con la televisión y el cine; vivir la revolución de las artes plásticas y arte conceptual; integrarse a las industrias culturales capitalistas asociadas al rock, el punk y el pop, y finalmente, pertenecer a una sociedad que privilegiaba el hedonismo y el consumo. Es imposible que sus dramaturgias no se vieran influenciadas por este entorno posmoderno:

¿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

¹⁰⁸ 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.

¹⁰⁹ *Ibid.* p, 13.

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, global e incomprensible? ¿De qué manera conciben estos escritores en ciernes ya no digamos el drama sino el espacio escénico?¹¹⁰

Siguiendo lo que dice Jaime Chabaud, miembro de esta generación, podemos afirmar que efectivamente son ellos quienes consolidaron ciertas prácticas discursivas y temáticas propias de la posmodernidad. A nivel temático se alejaron de sus maestros, la generación de la *Nueva Dramaturgia Mexicana*, en la medida en que ya no les interesaron los problemas sociales como vehículo de reflexión. Al contrario, como parte de una mentalidad mucho más individual y menos colectiva, rasgo posmoderno por excelencia, sus exploraciones son llevadas a mundos más intimistas. Luis Mario Moncada, miembro de la generación, respondía así en 1993 a las críticas que se le hacían a este respecto:

[...] 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.¹¹¹

Víctor Hugo Rascón Banda en la introducción sobre el Nuevo Teatro Mexicano estaba de acuerdo con la afirmación de Moncada y confirmó que a “ninguno le interesa hacer un teatro

¹¹⁰ El artículo es referido por Armando Partida. *Dramaturgos Mexicanos...*, op. cit., p. 37.

¹¹¹ Armando Partida en su libro *Se buscan dramaturgos...*, op.cit., p. 212.

político en el sentido estricto del término”.¹¹² Consecuencia de ello podemos ver en sus dramaturgias que los personajes no están comprometidos con alguna realidad social específica y sus espacios no suceden en lugares concretos de la topografía nacional. Un diagnóstico muy parecido al que hace Pozuelo Yvancos sobre la novela posmoderna:

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 ocupó la «novela social», es decir, su contraria, mucho más anclada en ambientes y procesos colectivos ¹¹³

Como en la novela, los temas de la generación de los años noventa están llenos de personajes urbanos que viven en su individualidad, con identidades inestables, desilusionados por la idea del progreso que se puede explicar cómo rasgo posmoderno, pero también como desilusión de un sistema mexicano que no cumplió con los ideales de modernización. Por otro lado, hay incorporación de la cultura de consumo con sus productos, sus electrodomésticos, su cultura pop, las drogas, el alcohol y el sexo.¹¹⁴ Todo coadyuvando a construir una idea hedonista y

¹¹² Víctor Hugo Rascón. “Introducción” en *El nuevo teatro*, *op.cit.*, p.11.

¹¹³ José María Pozuelo. *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Ediciones Península, 49-50.

¹¹⁴ 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.

nihilista de la sociedad. Ejemplos de ello es la obra de Luis Mario Moncada o Jaime Chabaud en las que vemos a personajes como en *Alicia detrás de la pantalla*, de Moncada, en la que una niña sufre el abandono de unos padres que ocupados por el trajín de la vida posmoderna la aíslan colocándola frente a la televisión; o bien, *Superhéroes de la aldea global*, en donde nos presenta la paulatina degradación de unos personajes íconos de la cultura pop gracias la ausencia de valores como la libertad y la justicia. En *Talk Show* Jaime Chabaud crea a un periodista que lucha contra la frustración que le provoca vivir en mundo informativo cuyos valores están alineados al dinero y no más en los contenidos noticiosos valiosos para la humanidad. Estas tramas tienen sentido si pensamos, como dice Ana Santamaría, que es una generación que “creció entre los cadáveres de las ideologías y en el mar de nihilismo y desesperación”.¹¹⁵

Por todo lo anterior, a la generación de los años noventa fue difícil unificarla en cuanto a temas y estilos. A diferencia de las generaciones anteriores, es precisamente esta pluralidad la que la hace el primer grupo posmoderno en México. De todo lo anterior se desprende que, como dice Elvira Popova, se hayan negado a ser etiquetados:

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.¹¹⁶

¹¹⁵ Ana Santamaría. “Jaime Chabaud y la poética generacional” en *Armas y letras. Revista Cultural de la UANL*. 2002, p. 45.

¹¹⁶ 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.

Por esa misma razón es que Martín Acosta los llamó la *Generación del desencanto o del desconcierto* y Armando Partida calificó a su estética como una estética de la fealdad:

Todo lo contrario, sucede con los “nuevos – jóvenes – dramaturgos”, quienes palien 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.¹¹⁷

Así, con esta “estética de la fealdad” fue como los dramaturgos de los años noventa decidieron enfrentar el mundo posmoderno que les tocó vivir: “rechazo a las reglas sociales establecidas – del buen gusto y de las buenas maneras-, más no desde una posición contestataria sino de apostasía (social)”.¹¹⁸ El caso de David Olguín no será una excepción. Como parte de esta generación también apostó por una visión decadentista de la sociedad mexicana de fin de siglo. La obra que mayor representa dicha actitud será el objeto de estudio de esta tesis en el siguiente capítulo: *Dolores o la felicidad*.

3.2.4- David Olguín y la generación de los años noventa

David Olguín pertenece a la generación de los años noventa tanto por año como por lugar de nacimiento. Nació en la Ciudad de México en 1963. Como la mayoría de sus coetáneos su inclinación al teatro fue una decisión y viene directamente de sus estudios profesionales. Se formó primero como actor en el Centro Universitario de Teatro (CUT), y después, egresó de

¹¹⁷ Armando Partida. *Dramaturgos Mexicanos. 1970-1990...*, op.cit., p. 36.

¹¹⁸ Ídem.

la carrera de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras. Ambas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Esta doble dimensión es lo que daría a su futura carrera un interés por la escena y la dramaturgia. En su breve carrera como actor participó en puestas dirigidas por dos de los directores mexicanos contemporáneos más reconocidos: Ludwik Margules y José Caballero. Posteriormente a esta experiencia su interés más reflexivo por el fenómeno teatral lo llevó a estudiar una maestría en Estudios Teatrales en la universidad de London, Inglaterra, de donde posiblemente se consolida su interés sobre las otras áreas que lo consagrarían como creador escénico completo: la dramaturgia, la dirección escénica, el ensayista, la narrativa y la docencia.

Fue Becario Salvador Novo del Centro Mexicano de Escritores, Becario del British Council, FONCA y del Fideicomiso para la cultura México-Estados Unidos. Entre su narrativa publicada destacan el cuento *Los habladores* y su novela *Amarillo Fúnebre*. En el género ensayístico se le ha reconocido por su texto *Ernesto Sábato: ida y vuelta*. Entre su dramaturgia se mencionan obras como *Bajo tierra* (1992), *La puerta de fondo* (1992), *La representación* (1994), *Dolores o la felicidad* (1997), *Belice*, que recibió el premio Nacional de obra de teatro en el 2001, *La centena* (2002), *Las cicladas* (2002), *Desembargo y despedida* (2003), *Casanova o la humillación* (2008).¹¹⁹

¹¹⁹ 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.

CAPÍTULO IV.- REPRESENTACIONES DISCURSIVAS DE LA FELICIDAD POSMODERNA EN *DOLORES O LA FELICIDAD*

Dolores o la felicidad se estrenó en el Teatro El Galeón de la Ciudad de México el 2 de noviembre de 1995¹²⁰. Desde nuestro punto de vista, la fecha dejar ver que, desde los primeros años de la década, la dramaturgia mexicana tuvo conciencia de los cambios culturales que trajo el paradigma posmoderno. El objetivo de este capítulo es rastrear las representaciones discursivas sobre la felicidad posmoderna en *Dolores o la felicidad* de David Olguín.

4.1 El argumento

Átropos, Laquesis y Cloto son Las Parcas encargadas de tejer el destino de los hombres. Mientras Laquesis tiende los hilos, Átropos los corta y Cloto los desenmaraña. El trabajo de las tres es esencial para que la humanidad siga el curso de su historia. Una tarde de “el aire que respiramos”, Átropos y Laquesis discuten, y como resultado de su ira, la primera corta a “diestra y siniestra” los hilos del destino:

Laquesis: ¡Destrucción! ¡Tragedia! Cortaste cientos de hilos. De seguro ya provocaste un terremoto o que una guerra sembrará muerte y dolor entre los humanos. Deberías sentir vergüenza.¹²¹

Tras el atentado aparece un Ángel que “*carga en brazos a Lola sola, una mujer joven que viene inconsciente*”. El Ángel viene a exigir a Las Parcas que salven la vida de Lola Sola puesto que “un tijerazo dejó su vida en suspenso” antes de suicidarse:

Ángel: Alcancé a detenerla en el aire. Su grito me desgarró el alma.

¹²⁰ David Olguín. “Dolores o la felicidad” en *El Nuevo Teatro*. México: El Milagro. 1997.

¹²¹ Ibid., pp. 90.

Laquesis: Qué bueno que la salvaste.

Ángel: Esta suspendida. A dos metros del piso... A dos metros de que su cuerpo se descoyunte y su cabeza se estrella y la sangre brote y sus sueños, los más entrañable, mueran en una cera gris, sucia, entre orines de perro y escupitajos...¹²²

Después de la resistencia de las parcas para salvarla el Ángel les ruega que le den un poco más de tiempo para encontrar lo que Lola busca:

Átropos: ¿Por qué te interesa tanto salvarla?

Ángel: No sé...

Átropos: Dímelo. Me intriga.

Ángel: Hay algo en ella... Distinto...

Átropos: Habla. Tal vez podrías convencerme.

Ángel: Busca algo... Me entristece... Busca eso que los humanos llaman... felicidad.¹²³

La felicidad es lo que Lola Sola busca y Las Parcas deciden darle la oportunidad de ir a encontrarla a cambio de la vida del Ángel:

Átropos: La felicidad... Si la encuentras en tu viaje con Lola yo quiero conocerla. Tus alas a cambio de la felicidad. Si en algo aprecias tu vida, más

¹²² Ibid., pp. 94

¹²³ Ibid., p. 102

te vale que esa mujer la encuentre. Y cuando la tenga en sus manos me la traerás. [...]

Dispones de una hora. Tendrán acceso a todas las esferas y reinos, a las regiones visibles e invisibles. Serás muchos, uno, ninguno y cien mil. Quedan, a tu disposición, todos los vestuarios que hemos tejido, todos los destinos.¹²⁴

Con una hora a su disposición Lola y el Ángel irán en busca de la felicidad durante todo el segundo y tercer acto. Digno de un viaje del héroe, el periplo de ambos personajes pasará por varios espacios que simbolizan lugares propios donde la sociedad de consumo de los años noventa busca la felicidad: un Spa, un estudio de televisión, la oficina de una ejecutiva, el consumo de drogas, el sexo sin compromisos y el dinero siempre de por medio. Tras el viaje, el tiempo del reloj se ha agotado y tienen que regresar con Las Parcas. Cuando éstas están a punto de cortar el hilo para que Lola muera, irrumpe el Ángel:

Ángel: No fue fácil encontrarla.

Átropos: ¿Y triunfaste?

Ángel: Sí, señoras, tal cual lo prometí.

Cloto: ¡Qué júbilo!

Átropos: ¿Dónde está?

Ángel: Acérquense. Desde aquí la verán. (*Saca cocaína*). Pero antes métanse esto para la impresión.¹²⁵

¹²⁴ Ibid., p. 103.

¹²⁵ Ibid., p. 150.

Las Parcas y el Ángel aspiran cocaína. Viene un “*aquelarre en el Olimpo: todos bajo la euforia del monstruo blanco*”. Aparentemente el Ángel las ha engañado haciéndoles creer que esa es la felicidad:

Átropos: ¿Y cómo conseguiste esta piedra filosofal?

Ángel: (*Toma de su saco una cartera y la abre*). Con esto.

Átropos: ¿Qué es?

Ángel: Dinero, todo el dinero del mundo... Abre todas las puertas, las piernas, las mentes, las braguetas, las almas... Champaña, chichifos, políticos, putas, coca, negocios, oro, auto, casas, cosas y más cosas... La felicidad es posesión, placer, éxtasis, conocimiento ahí está. Ahí está. El dominio de las cosas.

Cloto: ¡Qué felicidad!¹²⁶

Después del efecto Átropos descubre el engaño: “La felicidad no está en lo que me ofreces”. El Ángel pierde la apuesta y finalmente confiesa: “no encontré la felicidad”. La confesión lo lleva a la encrucijada de escoger:

Átropos: ¿Dolores o tus alas?

Ángel: Dolores.

Átropos: Mi tijera, Láquesis. La Necesidad nos condena a este duro oficio.

Laquesis: ¡Carajo!

¹²⁶ Ibid., p. 150.

Con este final el Ángel decide salvar a Dolores y perder sus alas como una metáfora de que es la humanidad la que debe vivir, quizá, para seguir buscando la felicidad siempre “invisible”, siempre “Inaudible”, siempre “sutil”.

4.2 La felicidad posmoderna es antimoderna

Dolores o la Felicidad define a la felicidad posmoderna desde las características que la antagonizan con la modernidad y que definimos en el primer capítulo. En este sentido, son tres los rasgos posmodernos que la obra juzga como decadentes y que articularán el siguiente apartado: la decadencia de la Tradición, de Dios y del Hombre.

4.2.1 La decadencia de la Tradición: Átropos vs Láquesis.

Apenas iniciando el primer acto aparecen las parcas mientras “*tejen el destino*”. Cloto quien, es la encargada de “*desenredar los hilos,*” realiza su tarea mientras Átropos, con una “*tijera oxidada*”, “*apenas puede cortar los hilos*” por lo errores de Cloto. En un arranque de cólera Átropos la interpela:

Átropos: ¡Muévete, Cloto!

Cloto: Láquesis... me ... enredé...

Átropos: ¿Qué pasa con los hilos...? Láquesis, trabaja.

Cloto: Átropos, me enredé.¹²⁷

Cómo ninguna de las dos hermanas da solución, Átropos explota en un ataque de ira:

Átropos: ¡Maldita sea, por eso ya nadie cree en la Necesidad y el Destino!

Láquesis: No grites Átropos, nada remedias gritando.

¹²⁷ Ibid., p. 87

Cloto: ¿Alguna de ustedes podría desenredar los hilos?

Átropos: Mira en lo que han parado las hijas de la Noche. ¡Ah si volvieran los dioses del sueño y de la muerte! ¡Ah, pobre casta de Temis y de Júpiter! ¡Ah, tejedoras que en otro tiempo gobernaban la vida de los hombres!¹²⁸

Lo que Átropos grita llena de ira es la visión que sobre la felicidad representan Las Parcas en *Dolores o la felicidad*. Recordemos que para la mitología griega estos tres seres eran los encargados de decidir sobre el destino de los hombres. Mientras Cloto lo enredaba y desenredaba, Láquesis medía su longitud y Átropos decidía el momento de su fin. En este sentido, las hermanas representaban la dualidad entre la vida y la muerte.

David Olgún, en una especie de reinterpretación, rescata el mito para asignarles el mismo nombre a los personajes que no solo tienen en sus manos el destino de Lola y la humanidad, sino que representan los valores de la modernidad en toda su tradición: el sentido de la Historia, la idea de progreso, la razón como base de la organización humana.¹²⁹ Esa es la causa por la que Átropos maldice que en estos tiempos “ya nadie cree en la necesidad y el destino”.

No obstante, la valoración de Átropos no se queda en que la posmodernidad carece de sentido del destino, sino que más adelante lanzará un juicio todavía más abarcador y oscuro al momento en que compara el pasado y con el presente:

Átropos: En aquellos días bastaba con pronunciar nuestro nombre y todos temblaban. ¡Ay, hermanas, nunca pensé que llegaría a ver esta decadencia, este remedo ridículo de lo que algunas fueron Las Parcas!

¹²⁸ Ibid., p. 87

¹²⁹ Pedro Treviño Moreno. Apuntes para una definición de la modernidad, en Zidane Zeraoui (Comp). *Modernidad y Posmodernidad.... Op. cit.*, pp. 9-26.

Lo actual, con relación al pasado, es una época decadente, dice Átropos, puesto que ha perdido el sentido de la Historia representado, en este caso, en la tradición que simbolizan las mismas Parcas. Es decir, que la posmodernidad reniega de la tradición del pasado, sostenido en los grandes metarrelatos modernos como la Ilustración, el cristianismo y el marxismo. Grandes mitos unificadores que para François Lyotard resultaban en los “criterios de competencia” con los que la sociedad evaluaba a sus sujetos: sin ellos se disuelve “el lazo social y el paso de las colectividades al estado de una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano”.¹³⁰ En resumen, Átropos se queja del olvido de la tradición unificadora de los metarrelatos y de su actual dispersión en pequeñas individualidades.

La interpretación anterior se hace evidente en el diálogo que tiene en seguida con Láquesis, quien desde inició de la obra, se la ha pasado leyendo “revistas de moda” sin hacer ya más su trabajo:

Átropos: Si te viera nuestro padre se avergonzaría de ti. Descubriste las revistas de moda y dejaste de tomar en serio nuestro trabajo.

Láquesis: ¿Y cómo podría tomarlo en serio? (*Hojeando su revista*) Mira. De plano los nuevos diseños superan a nuestros tejidos. Piensa en la sutileza de la moda italiana de verano, en Giorgio Armani, Ágata Ruiz de la Prada, Versace... ¡Esos son tejidos! Si la gente vistiera así... Ah, regresar al paraíso... Todo a la medida. Todo *divine*... No más gente que no da el ancho, no más trajes cortos. Nuestra fama rebasaría los confines del tiempo y el

¹³⁰ Jean – François Lyotard. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber...*, op.cit., p. 15.

espacio. Volveríamos a ser ¡Las Parcas! Pero las benditas Parcas, no esas hermanas horribles, condenadas al hilo y al huso...¹³¹

De esta forma Láquesis representa la visión opuesta a la de Átropos: Láquesis representa a la posmodernidad. Desde el principio David Olguín construye a este personaje ligado a la cultura de la sociedad de consumo, puesto que, no solo está al tanto de la moda a través de las revistas sino también de productos como “perfumes, medias de seda, nuevos productos *diet, light, soft, mild*”. Así Láquesis es la cara de la frivolidad, la rapidez y el placer superficial. No por nada, tras la llegada del Ángel es quien insistirá continuamente en tener sexo con él.

El siguiente diálogo resume muy bien el antagonismo entre las dos hermanas como representación de la decadencia posmoderna:

Átropos: (*A Láquesis*) Te has vuelto frívola. La vida no es una galería de finales felices. Para algo se inventó la muerte, idiota. Corta cualquier hilo y todo el universo tiene algo de irreparable.

Láquesis: Ay, que sea menos. Hasta al hablar sueñas anticuada.

Átropos: ¡Ah maldad execrable! ¡Eres más que frívola!

Láquesis: Y tú más que frígida, mijita.... No sientes nada.¹³²

¹³¹ Ibid., p. 88

¹³² Ibid., p. 89

4.2.2 La decadencia de Dios: El Ángel.

Tras el acontecimiento en el que Átropos corta todos los hilos del destino y pone en riesgo la continuidad de la humanidad, el Ángel entra cargando a Lola Sola entre sus brazos. La primera imagen con la que las acotaciones los describen es la siguiente:

El Ángel viste un viejo traje gris, cercano a la moda de los años cuarenta, cubierto con una gabardina raída. Sus alas están percutidas. Una de ellas, rota. Tiene atrofiada una pierna. Cojea hacia el centro del escenario.

Bajo esta descripción el Ángel representa la decadencia de Dios en la tierra. En este sentido, su visión sobre la posmodernidad también será, en un principio, decadentista en torno a la muerte de la tradición, pero particularmente, a la de la tradición religiosa cristiana. En el momento de su presentación Átropos le pregunta

Átropos: ¿Quién eres...? Responde.

Ángel: Ya te dije, un pobre Diablo.¹³³

Su paralelismo con el Diablo hará que el Ángel se equipare a éste en cuanto a su caída del paraíso. Es decir, como el diablo, también él cayó en desgracia. Lo anterior lo deja claro cuando no teme que las parcas le corten las alas:

Ángel: ¿Y qué más da? Han muerto millones de Tronos y Querubines, Arcángeles, Principados... Han caído en las más ingrata de las formas del tiempo: el olvido.¹³⁴

¹³³ Ibid., p. 91

¹³⁴ Ibid., p. 93

A diferencia del diablo, la caída del Ángel no fue por desobedecer las órdenes de Dios sino porque su autoridad ha caído en el olvido. Del mismo modo que Átropos lamenta el olvido de la tradición, el Ángel lamenta el olvido de la divinidad en el mundo posmoderno. Su actitud derrotista llega al grado en que ya no le importa perder las alas.

Si lo anterior fuera poco, el mismo Ángel verbaliza dicha posición. Después de que Átropos le pregunta quién es, éste le vuelve a responder:

Ángel: Uno de los últimos mensajeros

Átropos: ¿De quién?

Ángel: De un dios muerto... Otro pobre diablo que se cansó de reinar sobre esferas atrofiadas, sin música. Murió de hastío.¹³⁵

Esta ocasión, la respuesta del Ángel va más allá de autodefinirse y se autonombra como el último representante de Dios en la tierra, y como tal, viene a darnos la noticia de que Dios ha muerto. Es inevitable entrever los ecos nietzscheanos en esta declaración. Recordemos que Frederic Nietzsche anunció a finales del siglo XIX la muerte de Dios. También, en una época de grandes cambios dominados por la industrialización y el capitalismo económico que pusieron al hombre como centro del mundo y del futuro. Es interesante esta relación debido a que *Dolores o la Felicidad* se escribe igualmente a finales del siglo XX donde se consolidaron los grandes cambios que marcaron la inercia del siglo XXI.

¹³⁵ Ibid., p. 93

Para cerrar la interpretación posmoderna que representa este personaje, Las Parcas insisten en tener información del extraño. Esta vez Láquesis le pregunta el lugar de donde viene y el Ángel responde:

Ángel: Ya no hay otro cielo encima del que vemos. Un sol negro extiende sus rayos sobre el humo de esta ciudad sombría. Tengo las alas rotas de tanto caer del cielo.¹³⁶

Sin Dios, sin alas, y ahora sin cielo, parece que el destino de la tradición cristiana es la muerte y está llegando a ella; ha tocado fondo. Por esa razón ya no tiene nada que perder y pone su esperanza en la última persona que creía en él y que puede ser la salvadora de su desaparición. Evidentemente se refiere a Lola quien lo llamó antes de caer de un edificio víctima del suicidio. Cuando Átropos le pregunta sobre la razón por la que ha venido responde: “Lola. Soy su guardián”. Bajo este argumento es que el Ángel buscará la salvación de la chica que carga entre sus brazos.

4.2.3 La decadencia del Hombre: Lola.

Si Átropos anunció la muerte de la tradición y el Ángel la de Dios, toca al personaje de Lola representar la crisis del ser humano posmoderno. Cuando el Ángel insiste a Las Parcas que la salven Láquesis responde:

Láquesis: ¿Y que busca?

Ángel: A Lola.

Láquesis: ¿Lola?

¹³⁶ Ibid., p. 93

Ángel: A sí misma.

Átropos: Oh, dioses, otra más que se busca a sí misma... No, no por favor.

Ángel: ¡Busca ser feliz!¹³⁷

Con este diálogo Lola encarna el riesgo de muerte en que se haya el hombre posmoderno sino encuentra pronto el camino a la felicidad. La analogía se construye porque el Ángel encuentra a Lola apenas unos metros antes de caer muerta en el piso tras el intento de suicidio. ¿Qué crisis del hombre representa Lola? Varias en una: la fragmentación de la identidad, la contraposición con los valores de la modernidad y la de la vida rutinaria y sin sentido impuesta por la sociedad de consumo.

Para el primer caso David Olgún se ayuda de una estrategia que será muy común entre los dramaturgos de su generación: la fragmentación del personaje. En la escena tres del primer acto, después de la disertación entre Las Parcas y el Ángel, la acotación nos presenta a Lola de la siguiente forma:

Descubrimos, en distintas áreas de la habitación, a tres mujeres con el mismo vestido de Lola Sola: Lola 1 plancha. Lola 2 talla una pieza de madera. Lola 3 termina de hacer una maleta y camina con ella de un lado a otro. Lola Sola está sentada frente a una botella de licor y un vaso.¹³⁸

El personaje de Lola está fragmentado en cuatro en esta y todas las escenas. La intención es presentarnos el conflicto interno de Lola. Para una mayor efectividad, además de la fragmentación de personajes la obra se ayuda del cambio de discurso enunciativo que pasa

¹³⁷ Ibid., pp.94-95

¹³⁸ Ibid., p. 95

del diálogo, en las escenas anteriores, al diálogo didascálico que imprime una aceleración al conflicto interno:

Lola I: Llueve. Otro día nublado. Gris sobre gris en la ciudad. Vestirme, pintarme, estar bonita... Ir al trabajo, saludar al jefe, ser hipócrita. Poner buena cara. Ejecutiva de preferencia... ¿Y para qué? Arrastro mis pies día tras día. Sobrevivo...¹³⁹

Es inevitable interpretar que la estrategia de fragmentación hace referencia a lo que Zygmunt Bauman puntualizó como un rasgo de la posmodernidad: la rápida fluctuación de las identidades contemporáneas que se construyen, se destruyen y se restituyen. El ritmo acelerado del diálogo didascálico, por otra parte, suma la sensación de estar casi frente a un monólogo interior que se aprovecha como estrategia para insertar dos de los temas que se repiten con frecuencia en el texto: el trajín de la vida posmoderna y la crítica contra los valores provenientes de la modernidad que tradicionalmente se impusieron sobre la mujer:

Lola I: Empieza el día... Café, cigarro, café, cigarro... Otra cruda. “No se ve bien en una dama”, dirá de nuevo el jefe. En la tarde me invitará a comer. Tratará de tocar mis nalgas.¹⁴⁰

El ejemplo anterior se enlaza muy bien con el juicio a las expectativas que sobre la mujer impuso la modernidad:

¹³⁹ Ibid., p. 95

¹⁴⁰ Ibid., p. 96

Lola Sola: “Las mujeres valen menos que los hombres, hija”. Resígnate. “Niña bonita, mujer solita, vieja arrugadita”. Resígnate... Resígnate o conquista, castra o cede, reinventa o revienta.¹⁴¹

El conflicto que las cuatro Lolas presentan termina, como sabemos, en el intento de suicidio como resultado de las ganas de huir de una vida que la mantiene en una crisis vital dentro de la posmodernidad:

Lola Sola: Cómo quisiera morirme...

[...]

Lola 3: Dormir...

Lola Sola: ... soñar siempre...

Lola 3: ... tener alas...

Lola Sola: Cómo me gustaría volar... Ser otra, otra, otra...

Lola 2: Lanzarme al vacío y flotar en el aire...

Lola I: Cómo me gustaría...

Cuando Lola Sola enfila decidida hacia el balcón, se hace el oscuro súbito.

*La música crece.*¹⁴²

Con estos tres personajes la obra plantea una visión decadentista de la posmodernidad: con las Parcas la tradición histórica de la humanidad está infravalorada, el Ángel representa la

¹⁴¹ Ibid., p. 97

¹⁴² Ibid., p. 99

muerte de Dios, mientras que Lola enaltece la crisis de la humanidad a finales de pleno siglo XX. ¿Cuál es la razón de tal decadentismo?

4.3 La felicidad como consumo

En su libro *El Arte de la vida* Zygmunt Bauman crítica la creencia posmoderna de que existe un vínculo entre la felicidad, el volumen y la calidad del consumo:

“También podemos reconocer con cuánto éxito aprovechan los mercados esta presunción más o menos oculta como motor generador de beneficio al identificar el consumo que genera felicidad con el consumo de los productos y servicios que se ofrecen a la venta en las tiendas”.¹⁴³

Esta idea clave en la teoría del filósofo polaco va de la mano con lo que Lipovetsky ha llamado la fase II de la historia de la sociedad de consumo y que se caracterizó porque la “seducción reemplaza la coerción”, o, dicho de otra forma, vivimos en una “sociedad del deseo” puesto que la cotidianidad “está impregnada del imaginario de la felicidad consumista, de sueños playeros, de ludismo erótico, de modas ostensiblemente juveniles”.¹⁴⁴

En la escena que David Olgún titula “La querrela del Ángel”, éste convence a las Parcas de que le permitan salvar a Lola yendo a buscar lo que la salvará: la felicidad.

Ángel: Busca algo... Me entristece... Busca eso que lo humanos llaman...
felicidad.

[...]

¹⁴³ Zygmunt Bauman. *El arte de la vida... op.cit.*, pp. 20.

¹⁴⁴ Gilles Lipovetsky. *La felicidad paradójica... op. cit.*, p. 31.

Átropos: (*Al Ángel*) Tus ojos encierran una tristeza extraña. Es nos acerca a los humanos. También desconocemos la felicidad.

El interés por buscarla en realidad está sembrado en todos los personajes, sin que ellos lo reconozcan, pero no saben cuál es el tipo de felicidad que buscan. Esta desorientación hace que vayan donde creen que Lola la encontraría en el mundo contemporáneo:

Ángel: No sé... Lola espera, desespera... Quiere largarse a buscarla. Sueña con una isla, una playa, un tren... Tal vez la pueda encontrar. Eso me atrae... Me intriga...

Átropos: Hagamos un trato. No voy a cortar el hilo.¹⁴⁵

Es inevitable hacer la asociación de la idea de la felicidad que definía Lipovetsky más arriba y aquella que el Ángel, Lola y las Parcas salen a buscar. Es decir, la felicidad como consumo. En este sentido a partir del segundo y tercer acto los personajes inician un periplo, digno de un viaje del héroe, por los espacios que simbólicamente representan la idea de la felicidad posmoderna.

4.3.1 Belleza y felicidad

El primer lugar en que el Ángel cree que Lola encontrará la felicidad es “*un Spa ultramoderno*” que se describe así:

*Los instrumentos de belleza y acondicionamiento físico semejan aparatos de tortura. Música tecno. El Ángel, con un traje de instructor de aeróbics y lentes oscuros, conduce la rutina. Las Lolas Plásticas cuidan sus carnes.*¹⁴⁶

¹⁴⁵ Ibid., p. 102

¹⁴⁶ Ibid., p. 107

La escena transcurre mientras una serie de “mujeres plásticas” realizan ejercicios para mantener su belleza física. Son dos las motivaciones que impulsan su objetivo: ser felices y convertirse en la mujer ideal para su marido:

Todas: Y el varón dirá a su mujercita: es de *Playboy* mi conejita.

La rutina llega a su clímax

Plástica I: ¡Uhhh! *It's so wonderful to be here! Yeah!*

Ángel: ¡¿Qué quieren ser!?

Todas: ¡Bellas!

Ángel: No escuché. ¡¿Qué quieren!?

Todas: ¡Ser bellas!

Ángel: ¡¿Bellas y qué!?

Todas: ¡Felices!

Ángel: ¡Muy bien, Lolás! *¡Okey, honies...! ¡Okey!*¹⁴⁷

La relación que se hace entre belleza y felicidad recuerda a uno de los imperativos sobre el cuerpo posmoderno. En el mundo actual donde la imagen ha sustituido en gran medida a otros sentidos parece que el verse bien es también una obligación social. A diferencia de otras épocas en donde los cuerpos gordos eran símbolo de riqueza y salud, en la actualidad el cuerpo esbelto y estilizado apoya a la cultura de la imagen, y ésta, a la cultura de las apariencias, que, a su vez, es sustentada por el discurso científico que asegura que la grasa corporal es causa de varias enfermedades. Auspiciada por esta lógica, la posmodernidad

¹⁴⁷Ibid., p. 108

asocia el cuerpo delgado y estilizado con la admiración, y como el mismo Bauman afirma, parece que hoy los cuerpos “crudos y sin adornos, no reformados, ni intervenidos, son vergonzantes, ofensivos para la vista” de tal forma que el cuerpo desnudo solo se puede mostrar si es un cuerpo trabajado. Lógica del sentido estético que nos rige actualmente.¹⁴⁸

Así, el ideal del cuerpo posmoderno es lo que en *Dolores y la felicidad* el Ángel le propone a Lola Plástica, puesto que, tras su “diagnostico” es calificada de “feísima”:

Plástica I: ¿Estatura?

Plástica 2: Uno sesenta y ocho.

Plástica I: Hay que estirlarla. ¿Ojos?

Plástica 2: Cafés.

Plástica 3: ¡Qué horror!

Plástica I: ¿Cabello?

Plástica 3: Con orzuela.

Plástica I: ¿Nalgas?

Plástica 3: Caídas.

Plástica I: ¿Senos?

Plástica 2: Dos tres.

Plástica I: ¿Edad? ¡Responde!

¹⁴⁸ Citado por: Stella Soengas y Silvia Zamorano. “El cuerpo en la posmodernidad” en *I Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVI. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2009, pp. 334-336.*

Lola: Treinta.

Plástica 3: A tu edad yo era un cuero mi reina.

Plástica I: ¿Dentadura?

Plástica 2: Pésimo aliento, fíjate.

Plástica I: ¿Piernas?

Plástica 2: Ay, Dios... ¡deplorables!

Plástica I: ¿Diagnostico?

Plástica 2: De-vas-ta-da.

Plástica I: ¡Tratamiento general!

Ángel: ¡A darle!¹⁴⁹

Con el diagnóstico hecho comienza la transformación de Lola en una mujer bella:

Empieza la rutina de perfeccionamiento físico. La tortura culmina en una plancha de quirófano. “La operan”. Por último, la pondrán un vestido de gala, zapatos de tacón alto peluca, estola y un cigarrillo con boquilla de oro en los labios. Al terminar, la música, contemplan a Lola plástica.¹⁵⁰

A diferencia de lo que afirma Bauman sobre el ideal de belleza “del cuerpo trabajado”, David Olguín opta por mostrarnos más bien un cuerpo operado y vestido para la ocasión. Es decir, que, si bien es cierto que uno de los imperativos del cuerpo posmoderno es un cuerpo cercano al ideal griego, en la posmodernidad también se valoran más los atajos que dan rapidez y no

¹⁴⁹ Ibid., p. 112

¹⁵⁰ Ibid., p. 112

el trabajo duro y constante. Es esa la razón por lo que a Lola deciden operarla y vestirla elegantemente y no ponerla hacer ejercicio.

Sobre la cultura de la inmediatez en nuestra época se ha escrito mucho. Su objetivo, se ha dicho, es poner en marcha, acelerar la “apetencia”: “La subjetividad posmoderna sugiere la puesta en marcha de la apetencia, la búsqueda inmediata de la satisfacción produciendo un efecto de aplastamiento sobre el deseo”.¹⁵¹

El resultado de aplastar tan rápidamente el deseo no es su aniquilación sino su postergación de tal forma que se le da espacio para vuelva a surgir más adelante. Este axioma contemporáneo sostiene, según Bauman, que la felicidad que se nos ofrece instantánea pero efímera y ello conlleva a una reproducción constante del sistema de consumo: compramos para ser rápidamente felices hasta que sentimos la necesidad del volver a comprar. La relación entre belleza y felicidad funciona bajo la misma lógica:

Los grandes almacenes no prosperarían de no ser por las *boutiques* que se sitúan en los pasajes adyacentes [...] Lo que las *boutiques* hacen para los pocos escogidos sin duda da autoridad y credibilidad a las promesas de las copias masivas que ofrecen los grandes almacenes. Y las promesas en ambos casos, son curiosamente similares: prometen hacerte “mejor que...” y, por tanto, capaz de abrumar, humillar, empequeñecer y disminuir a otros [...]¹⁵²

¹⁵¹ : Stella Soengas y Silvia Zamorano. “El cuerpo en la posmodernidad” ... *Op. Cit.*, pp. 335.

¹⁵² Zygmunt Bauman. *El arte de la vida... op. cit.*, p. 35

Con ello llegamos a la idea de que sí la belleza, desde esta lógica posmoderna, trae felicidad, la felicidad es aplastar a otros. Quizá por esa razón es que al final de la escena, y después su embellecimiento, Lola se encuentra decepcionada; más en crisis que al principio:

Ángel: ¿Cómo te sientes? (*Plástica I enciente del cigarrillo de Lola Sola.*)

Lola, responde. ¿Cómo te sientes? ¿Eres feliz?

Lola le da una larga fumada al cigarrillo. Acto seguido, se desploma.

*Oscuro.*¹⁵³

4.3.2 Amor, sexo y felicidad

La concepción del amor y del sexo son quizá los dos sistemas de creencias y prácticas que más se modificaron en la transición entre la modernidad y la posmodernidad. En la primera el amor y el sexo eran inseparables como estrategia ligada al matrimonio que a su vez constituía la célula básica de la estabilidad social que otorgaba a la familia un valor primordial para alcanzar el “estado de bienestar” del ideal moderno. La liga entre ambos rebasó por lo tanto la esfera de lo privado para convertirse en una obligación social, moral y ética para impulsar el desarrollo de la felicidad en este tipo de sociedad. En este contexto, el placer sexual era irrelevante, con mayor evidencia en el caso de las mujeres, puesto que el acto se concebía solo como fines reproductivos. Así, amor y sexo servían de soldados al proyecto moderno al que se sumó la estipulación de roles según el género:

En los siglos XIX y gran parte del XX el matrimonio canalizaba la sexualidad en mayor o menor medida [...] En la sociedad industrial las relaciones de pareja se sustentaban en las desigualdades de funciones y roles atribuidos a

¹⁵³ Ibid., p. 113

los sexos: el varón trabajaba fuera de casa y era sostén económico de la familia, y la mujer lo cuidaba a él que y criaba a los hijos que tenían en común.

Con esta triada trabajando en conjunto (amor, sexo y roles de género) la sociedad moderna buscó reducir la inestabilidad que podía generar que el ser humano diera rienda suelta a sus pulsiones sexuales y afectivas. El gran cambio de paradigma en la posmodernidad fue precisamente desarticular su trabajo en conjunto, y más aún, darle a cada hombre y mujer la posibilidad de elegir libremente sobre ellos. La consecuencia fue entonces la desvinculación de la vida pública, es decir social y moral, de los tres factores hasta llevarlos a la esfera de lo individual.

Dolores y la felicidad se escribe en un momento de transición en donde amor, sexo y género no terminan de encontrar sus nuevos espacios sociales. Esa, nos parece, es la razón por la que en la obra se plantea una paradoja en cuanto a lo que felicidad asociada a ellos se refiere. Son dos las escenas, que, comparadas entre sí, pueden explicarla.

En la primera, titulada “Lola Enamorada o el purgatorio”, la protagonista llega, como parte de su viaje con el Ángel, a un estudio radiofónico en el que el Ángel, disfrazado esta vez de locutor, anuncia el inicio un programa “totalmente en vivo” en donde “cuatro damitas” (La misma Lola dividida otra vez en cuatro), “traen su dolor a flor de piel” y quieren compartir con el público “su desesperación de mujer” y sus historias de amor. La ganadora se llevará de regalo una “luna de miel” que incluye “un vestido de novia, una misa pagada, un banquete de boda, un fin de semana en Acapulco y, lo más importante de todo [...] un hombre dispuesto a contraer boda a la voz de ¡ya!”.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Ibid., p. 117

Ángel: ¡Sufre y gana! ¡Sufre y cástate! ¡Sufre y encuentra la felicidad! Queda con ustedes nuestra primera concursante... Lola Mearrastró.¹⁵⁵

La felicidad que el Ángel le plantea a Lola, en esta nueva parada, es la del matrimonio como parte de un mandato social que se le impone por ser mujer. La idea se refleja en que las Lolas que participan desean como premio el amor de un hombre aún a pesar del sufrimiento que les ha traído sus experiencias previas. Para muestra bastan sus nombres: “Lola Mearrastró”, “Lola Asústame” y “Lola Mento”. Cada una de las historias que cuentan al acercarse al micrófono abundan en sufrimiento, y, sin embargo, como dice la misma Lola Mearrastró: “Cómo decía mi madre, primero muerta que sola. Yo te espero... Yo... ¿Yo? ¿Yo qué? Yo me arrastro.”¹⁵⁶

Llevado a la reflexión que veníamos teniendo al principio, la escena hace énfasis en la unión de amor, sexo y roles de género, resumido en el matrimonio, como centro de la mujer feliz aun a pesar de la infelicidad que éste pueda causar. Lo importante, parece decir la escena, es no quedarse sin casar. Sin embargo, tampoco es la solución a la crisis de Lola puesto que a pesar de ganar el concurso rechaza el premio:

Ángel: ¡Extraordinario! ¡Sublime! ¡Por fin una ganadora! ¡Lola Sola se lleva el paquete “luna de miel” de Punto de Encuentro!

Lola Sola: Gracias, pero no quiero ningún premio. Me voy.

Ángel: Tú te quedas.

Lola Sola: No, yo solo quería hablar. En serio.

¹⁵⁵ Ibid., p. 117

¹⁵⁶ Ibid., p. 118

Ángel: ¡Se nos casa Lola Sola...!¹⁵⁷

A pesar del rechazo, el Ángel obliga a Lola a vestirse de novia: “*Las otras mujeres desvisten a Lola Sola. Se resiste. Traen el vestido de novia. La obligan a ponérselo*”.¹⁵⁸ Nadie puede creer su negativa:

Lola Sola: Suéltanme. No quiero. Me lastiman.

Cloto: ¡Que felicidad!

Láquesis: Siempre lo dije: para ser feliz... el matrimonio.¹⁵⁹

Bajo esta metáfora de que es imposible escaparse del mandato social del matrimonio Lola Sola se resiste; tanto, que igual que en la escena del “Spa Ultramoderno,” se desmaya:

Cuando todo ha finalizado, Lola Sola se desploma. Todos salen, con excepción de las Parcas.

Átropos: ¡Maldita sea! La felicidad no aparece por ninguna parte...

Láquesis: Tranquila, Átropos. Algo encontrará el Ángel. Es un tramposo *divine*.¹⁶⁰

Así es como ni en el matrimonio, ideal de la modernidad, Lola encontró la felicidad y debe seguir en su búsqueda. Esta vez en su lado opuesto: en el sexo desvinculado del amor y el género. El sexo por placer.

La otra escena que completa la paradoja entre amor, sexo, y felicidad se titula “Busca placer en la tierra”. Las Parcas, Lola y el Ángel entran en “*una habitación clandestina*” donde se

¹⁵⁷Ibid., p. 123

¹⁵⁸ Ibid., p. 123

¹⁵⁹ Ibid., p. 124

¹⁶⁰ Ibid., p. 124

halla “Pleasure and Toys”, una especie de sex-shop donde se dan servicios de *hot line*, *table*, *virtual reality*. Entra un “Lola Rótica” y anuncia el catálogo de la tienda:

Pleasure and Toys informa a su distinguida clientela que el dólar afectó la importación de juguetes. Los artículos de la página 4 están agotados. Los vibradores de doble enchufe solo quedan en color negro. ¿Condomes musicales? Agotados. Ricky y Tony ya no hacen table [...] ¹⁶¹

Tras el anuncio Láquesis no puede ocultar su entusiasmo:

Átropos: ¡Por Júpiter Tonante, ¿a dónde diablos hemos venido a parar?!

Cloto: ¿Alguna de ustedes podría...?

Láquesis: (*Señalando el catálogo*): ¡Aquí está la felicidad, Átropos! ¡En algún sitio teníamos que encontrarla! ¡Por fin! Mira que papacitos... ¹⁶²

Con la reacción de Láquesis se plantea la tesis de que la felicidad está únicamente en el placer sexual.

En este sentido el texto retoma la idea de la muerte de Dios y del hombre y su sustitución por la felicidad otorgada por la sociedad de consumo que entre sus características tiene la explotación del placer por el placer. En el momento en que Lola Cura entra a escena (una *doctora con ligero y otros atuendos sexys*) el texto realiza una analogía:

Queridas mías... Como respuesta a la muerte de Dios, el psicoanálisis transformó el confesionario en un diván. Sin embargo, la inverosímil ciencia del doctor Freud es inútil frente a la dimensión de nuestros problemas.

¹⁶¹ Ibid., p. 136

¹⁶² Ibid., p. 139

¿Buscas la paz interior? Pues usa adecuadamente el diván. *Pleasure and Toys* y tu amiga Lola Cura te enseñan que hacer con tu locura. Sí, querida, libera tus fantasías en una cama, descubre tus miedos más profundos frente a un látigo.¹⁶³

Es de esta forma como la tesis principal de la obra se retoma al parodiar la propuesta del placer por el placer como respuesta a todos los males posmodernos.

Una de las grandes críticas que se han hecho a esta relación ha sido la idea de que al desvincular al sexo del amor y matrimonio el primero quedó a expensas de ser explotado por la lógica del mercado de la sociedad de consumo. Es decir, sin el peso de sus antes compañeros de andanzas, el placer sexual se convirtió en un producto más. Sin embargo, como bien dice Abraham Aparicio, vincular el placer con la felicidad tiene sus consecuencias negativas debido “a que las personas se involucran en una frenética dinámica de conseguir más medios para el consumo, en la que la salud y la vida familiar, son sacrificadas en aras de una obsesión por la realización inmediata de los deseos [...]”.¹⁶⁴ Esta es la razón por la que en la posmodernidad existe un bombardeo para conseguir más medios para el consumo del placer sexual y lo que ha consolidado la separación entre éste, el amor y el matrimonio.

En la obra, es Láquesis quien representa la defensa de este distanciamiento puesto que en todo momento defiende su deseo sexual mientras califica a Átropos, que como dijimos representa la tradición, de “frígida”. La misma Lola Cura invita a Las Parcas: “Atrévete!

¹⁶³Ibid., p. 139

¹⁶⁴ Abraham Aparicio. “Felicidad y aspiraciones de consumo” ... *op. cit.* pp. 140.

Sexo seguro. No compromisos, no amor. Placer. Lo que tú necesitas...”. La escena termina como todas las anteriores: con el fracaso de Lola al no encontrar la felicidad.

Las dos escenas que hemos contrapuesto en este análisis comprueban la tesis de que en la obra no hay una apuesta tajante ni a la idea moderna del vínculo entre amor, sexo y matrimonio, ni a la posmoderna que separa al sexo y lo asocia al placer inmediato de su consumo. Al contrario, parece más bien sugerir que dicha oposición se encuentra en un momento de transición que aún no se consolidaba. No obstante, quizá debamos atribuirle el mérito de su proyección con respecto al tema, puesto que, veinte años después de que se escribió, la separación entre amor, sexo y matrimonio llegó a un estado de consolidación en el siglo XXI.

4.3.3 Poder, dinero, trabajo y felicidad

Zygmunt Bauman en una crítica a la asociación entre dinero, poder y felicidad dice: “Parece, pues, que el *crecimiento del “Producto Interno Bruto”* es un índice bastante pobre para medir el crecimiento de la felicidad”. La afirmación del filósofo parodia el hecho que uno de los mecanismos posmodernos para instalar la sociedad de consumo fue institucionalizar desde el poder político la relación entre dinero y felicidad: un país es más feliz entre más dinero y poder tenga.

Bajado al terreno de los social esta macroestructura se ha reproducido en una de las organizaciones posmodernas por excelencia: la empresa. Para Lipovetsky la empresa es el lugar donde se reproduce la cultura de la competitividad del sistema capitalista contemporáneo y el empresario el arquetipo que más legitimidad tiene en estos tiempos:

A los ojos de algunos observadores, lo que hoy se construye bajo la bandera de la competencia y del auto desafío no es solo el espacio objetivo de la

empresa, sino el propio espacio mental. Mientras la figura del empresario adquiere una nueva legitimad social, los ideales de competición, iniciativa y autosuperación se imponen al parecer en este punto como normas generales de comportamiento, pues han conseguido penetrar y modificar las costumbres y los sueños.¹⁶⁵

Así, la competitividad se convirtió también en un espacio mental que impuso a la autosuperación como ideal a costa del sacrificio del tiempo y la felicidad. Pues será en este contexto donde el Ángel lleve a Lola para ver si es en el poder y el dinero en donde encuentra la felicidad.

En la primera escena del tercer acto, la obra inicia con la descripción de “*una oficina de lujo*”. En ella se encuentran “Lola Ejecutiva” y “Lola Secre” adulando las virtudes ideales que tiene Lola Sola para trabajar con ellas:

Lola Ejecutiva: ¿Y es bonita...? ¿Joven?

Lola Secre: Sí, senadora.

Lola Ejecutiva: ¿Con una vida difícil?

Lola Secre: Dice que intentó suicidarse.

Lola Ejecutiva: ¿Tanto así?

Lola Secre: Perfecta para lo usted necesita... De veras... ¡Perfecta! ¡Es todo un hallazgo!

¹⁶⁵ Gilles Lipovetsky. *La felicidad paradójica... op. cit.*, p. 254

Lola Ejecutiva: Que pase. Me muero por verla...¹⁶⁶

El trabajo que las primeras Lolas le ofrecen a Lola Sola es justo el que busca:

“Lola Sola: Busco trabajar de sol a sol. Diez, doce horas... Algo, útil. Práctico.”

La alusión al tiempo y al tipo de trabajo que busca es claramente una crítica a la explotación laboral contemporánea. Dice el mismo Lipovetsky que si el epitafio más apreciado en el siglo XIX era “el trabajo fue su vida”, hoy en día el sentimiento es más bien el de: “no se para de trabajar en esta vida”.¹⁶⁷ Y es que, como también explica, en la actualidad la relación entre trabajo y tiempo libre se ha invertido en el sentido de que el primero dejó de ser la actividad más importante para las poblaciones y es el tiempo libre quien tomó su lugar. El cambio se explica, además de por la cantidad de tiempo que se le invierte al trabajo, por la falta de sentido que éste ha adquirido para la vida humana debido a que, en muchos casos, no aporta ningún beneficio en el desarrollo humano y espiritual como si lo hacía en otras épocas. Por su parte el tiempo libre se valora como un momento de liberación de la opresión laboral, pero también, y paradójicamente, como un momento de consumo. De esta forma el sistema gana-gana.

El trabajo que Lola Sola busca es pues algo “útil” y “práctico” con la finalidad de mantenerse ocupada y enajenarse en la explotación. Por esa razón Lola Ejecutiva la considera una candidata ideal:

Lola Ejecutiva: ¿Cuál es tu más grande aspiración? (*Pausa*) Dímelo.

¹⁶⁶ Ibid., p. 131

¹⁶⁷ Ibid., p. 255

Lola Sola: Me da pena decirlo.

Lola Ejecutiva: ¿De veras? ¿Qué es?

Lola Sola: Ser feliz.

Ángel: Pendeja...

Lola Secre: Se lo dije. Es perfecta.¹⁶⁸

Lola Sola consigue el trabajo, la visten para la ocasión (*Entra Lola Secre con el vestido. Se lo pone a Lola Sola*) y la primera lección que le otorga Lola Ejecutiva es buscar el poder:

Lola Ejecutiva: (*A Lola Sola.*) ¡Poder!

Cloto: Ay, me espantó.

Láquesis: Shshshsh...

Lola Ejecutiva: No necesitar nada de nadie. El que quiera azul celeste que le cueste. Si te pegan, te desquitas. Usa, que no te usen. ¿Entiendes? Agresividad, ambición, mercadotecnia... Coge, que no te cojan... Exprime los güevos de cada cabrón que te encuentres. Así aprenderán a respetarte... ¡Y muy pronto, el día menos pensado, habrá crecido una enorme verga entre las piernas! ¹⁶⁹

El tipo de poder que Lola Ejecutiva le ofrece a Lola Sola es sin duda el poder agresivo de la competitividad empresarial y política que solo unos pocos alcanzan y que está asociada al

¹⁶⁸ Ibid., p. 255

¹⁶⁹ Ibid., p. 134

dinero. El poder que ya no toma en cuenta el bien colectivo sino solo el individual. El poder es la base del narcisismo contemporáneo:

Lola Ejecutiva: (*A Lola Sola.*) Mírame. Estás con una del círculo selecto. En este hambreado y miserable país los elegidos caben en un puño. Por eso hay que aspirar a ser el puño y aplastarlos cuando te pegue la gana. El poder es la única manera de ser feliz y absolutamente libre. (*Aplausos de las parcas*)
¿Entendiste?¹⁷⁰

Felicidad y libertad son los resultados que según Lola Ejecutiva trae el poder. No obstante, para Lola Sola, como el resto de las opciones donde el Ángel la ha llevado, no es la felicidad. Espantada de tal discurso: *Lola Sola toma su maleta y se echa a correr.*

Con la huida de Lola Sola se cierra la posibilidad de encontrar en el poder la felicidad, pero no la de encontrarla en otro recurso más material: el dinero. Por esa razón inmediatamente después de su escape “*El Ángel y Lola se encuentran*” para que el primero saque de su cartera “*un fajo de billetes*” y se lo muestre a Lola:

Lola Sola: ¿Y eso?

Ángel: Tu parte, yo la administro.

Lola Sola: ¿De dónde sacaste tanto dinero?

Ángel: ¿Qué te importa?

Lola Sola: ¿Para qué lo quieres?

¹⁷⁰ Ibid., p. 135

Ángel: ¿Entendiste el mensaje? ¡Bienvenida al mundo real! Necesitamos felicidad, ¿no? Pues la conseguiremos.¹⁷¹

Cansado el Ángel de no encontrar la felicidad por ningún lado sucumbe al dinero como último recurso. Con ese fajo de billetes Lola y el Ángel concluyen el recorrido por los espacios posmodernos con el hartazgo del Ángel que lo lleva a inhalar cocaína:

Ángel: Siempre buscas con la pregunta equivocada y sin hallarle el modo a la gente. *(Recorre la habitación. Tiene una mirada siniestra)*. Escuché todo. *(Cierra la puerta con llave y saca un sobrecito con cocaína. Se acerca a la mesita y la prepara. Se da varios pases.)* Me la he pasado bien, Lola... Lola Sola... Hay mucho que experimentar y ver en la tierra. No me explico por qué en cada estación yo encuentro algo nuevo y tú nada. Pides mucho.¹⁷²

Paradójicamente es el Ángel quien termina convencido de que la felicidad posmoderna es la solución a los males humanos: “Aprendo rápido los usos de este mundo... La pureza estorba. Sé feliz. Date un pase”. Este último parlamento del Ángel asesina definitivamente a Dios puesto que hasta la pureza representada en el Ser Alado se rindió frente a los placeres efímeros de la sociedad de consumo. Si bien en esta escena Lola Sola intenta mantener la esperanza y no hacer caso a la proposición del Ángel ésta termina cayendo en la muerte simbólica de Dios:

Ángel: Nada me contenta. El aire que respiro está enrarecido. *(Le ofrece un pase a Lola que mira con tristeza una pared. Se lo dan. El Ángel mira al*

¹⁷¹Ibid., p. 136

¹⁷² Ibid., p. 144

vacío). “Un calabozo de muros redondos como un enorme horno en llamas; pero de esas llamas no emana luz sino una visible oscuridad...”¹⁷³

Con esta declaración, digna de un epitafio que describe el triunfo de la felicidad posmoderna sobre la moderna, es que Lola y el Ángel regresan al lugar donde iniciaron su viaje y donde Las Parcas aguardan a que les lleven la felicidad.

4.4 La felicidad como proceso inacabado

El final del viaje termina con la derrota de la felicidad moderna sobre la posmoderna representada en el momento en el que Lola y el Ángel regresan con Las Parcas y comparten con ellas el éxtasis de la cocaína:

Átropos: Es la fuente de la eterna juventud. Me siento poderosa otra vez.

Cloto: Ay, ay, ay, ay, ay... que alegría.

Láquesis: Me siento feliz...

Ángel: ¡Pues hay más felicidad!¹⁷⁴

Hasta aquí la obra parece tener una respuesta a la pregunta detonante: ¿la felicidad moderna o la posmoderna? Sin embargo, en un giro dramático, las Parcas descubren la estafa del Ángel:

Átropos: Embustero no. Eres un imbécil. ¡Hiciste una apuesta con Átropos! ¡Con un a Parca inmortal! ¡Ve con los ojos del alma! La felicidad no está en lo que me ofreces.¹⁷⁵

¹⁷³ Ibid., p. 145

¹⁷⁴ Ibid., p. 150

¹⁷⁵ Ibid., p. 151

Y entonces el Ángel confiesa: “No encontré la felicidad”. Con ello, su derrota se convierte en su final puesto que eran sus alas las que había apostado. No obstante, en un acto de benevolencia Átropos le da una opción: “Que novedad. Bueno, te lo pongo fácil: ¿Dolores o tus alas?”. El Ángel, como bien vimos en el argumento, decide salvar a Dolores:

Átropos acciona su tijera en el aire. Cloto observa conmovida. El ángel inclina la cabeza. De pronto, se escucha el violento sonido de un tren. Lola Sola despierta extrañada. Suela el silbato de salida. Hay vapores a presión. Mira al Ángel.

Ángel: *(A Lola.)* Olvídame... El tren, Lola... El tren.

*Transición de luz. El tren parte.*¹⁷⁶

¿Por qué decide la Parca darle la oportunidad al Ángel de salvar a Dolores? ¿Por qué no terminar la obra con el triunfo de la felicidad posmoderna? ¿Qué simboliza la salvación de Lola? Las respuestas se acercan a la tesis que propone Zygmunt Bauman. Para el polaco la diferencia entre los ideales modernos y posmodernos sobre la felicidad se basa en que la primera buscó llegar un “estado de bienestar” inalterable y estable. Por lo tanto “el arte de la vida” se trataba de lo que ya exponía Jean- Paul Sartre: “proponía que la realización sistemática del “proyecto de vida” fuera la esencia del arte de la vida”.¹⁷⁷ Esto era posible gracias a que en la modernidad los valores comunes, y aplicables a todos, marcaban la ruta para concretarlo: el matrimonio, los hijos, la salud etc. En este sentido, el hombre moderno tenía que concentrarse en los medios para alcanzar dichos objetivos. Por lo tanto, su identidad

¹⁷⁶ Ibid., p. 152

¹⁷⁷ Zygmunt Bauman. *El arte de la vida... op. cit.*, p. 93

era estable a lo largo de la vida y estaba mayormente marcada por los roles sociales que fungía: “cambiar de dirección estaba fuera de lugar, la marcha atrás era directamente impensable. Para decirlo en pocas palabras: el futuro de la civilización estaba asegurado”.¹⁷⁸ Por el contrario, los ideales de la felicidad posmoderna no pueden concretar la idea del “proyecto de vida” de Sartre. En un mundo regido bajo la lógica del mercado (movilidad y la rapidez) que se filtró a todos los órdenes de la vida; la estabilidad se vuelve enemiga de proyectar el futuro. Si hoy preguntáramos quien quiere quedarse en el mismo lugar y haciendo lo mismo toda vida sería difícil hallar una respuesta positiva. Como dice Bauman, la inmovilidad está pasada de moda y es la movilidad la que rigió el ideal de vida de los últimos años del siglo XX, y más todavía, los primeros del siglo XXI. En un mundo fluido con identidades inestables lo que se requiere para sostenerse es flexibilidad: “la capacidad de olvidar rápido y desechar sin demora los valores del pasado que se han convertido en obstáculos, así como la capacidad de cambiar todo lo que haga falta con rapidez y sin pensar”.¹⁷⁹ Y es que, aunque el ser humano quisiera trazar el guion completo de su vida es el entorno el que se modifica rápidamente y va dejando obsoletos los objetivos a largo plazo. Por lo tanto, practicar el “arte de la vida” en la actualidad requiere permanecer “en un estado de transformación permanente”, “perpetuamente transformándose (o al menos intentándolo) en *alguien distinto* del que se ha sido hasta ahora”.¹⁸⁰ Y es entonces, desde la visión que propone Bauman, que la vida se convierte siempre en un proceso inacabado en la medida que ya no existen los absolutos estables; la vida se vive en su modalidad “de proceso”. El origen de este cambio de paradigma vital está, como lo enunciaron los teóricos posmodernos, en la

¹⁷⁸ Zygmunt Bauman. *El arte de la vida... op. cit.*, p. 75

¹⁷⁹ Zygmunt Bauman. *El arte de la vida... op. cit.*, p. 85

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.92

sociedad de consumo, que, con su obligada renovación de productos y servicios, se ha apoyado en la pluralidad de ideologías, culturas, estilos de vida y hasta de emociones, todo resultado del extremo individualismo, para abrir cada vez nuevos nichos de mercado que garanticen su supervivencia. De esta forma hemos pasado de ser hiperconsumidores a ser turboconsumidores como los llama Lipovetsky.

La felicidad posmoderna es pues un proceso inacabado que se construye diariamente bajo las lógicas de la sociedad de consumo. Como el caballo que corretea la zanahoria, la estrategia del sistema es hacernos creer que se alcanzará al comprar el producto de moda, la ropa temporada o el viaje a donde todos quieren ir. Sin embargo, bajo la imposición de la obsolescencia programada, la baja calidad de los productos, o los viajes a lugares homogeneizados por las cadenas de comida y entretenimiento, la felicidad se agota al día siguiente para dar paso a otro deseo. La activación del deseo continuamente es la estrategia de la posmodernidad y no ya la eliminación de las necesidades como en la modernidad. ¿Cómo se relaciona todo esto con el final del viaje en el que Las Parcas le otorgan al Ángel la oportunidad de decidir entre su muerte o la de Lola? El Ángel decide salvar a Lola para dejar abierta la esperanza de que la humanidad siga en busca de la felicidad. Sin embargo, al final de la obra, y en una especie de epílogo, la interpretación cambia y da un giro cuando Lola despierta en su departamento “*como de un largo sueño*”. Adentro, “*solo hay una playa*” y “*la paz de Lola y sus dobles es absoluta*”. Mientras “*suenan el mar*” Lola 3 “*entra a la habitación con su maleta de viaje*”. Es entonces cuando Lola Sola voltea a verla y pronuncia su último parlamento:

Lola Sola: (*Sonríe*) Acércate. (*Le dice su secreto.*)

La contemplamos y no la vemos;

Su nombre es La Invisible.

La escuchamos, pero no la oímos;

Su nombre es La inaudible.

La tocamos sin hallarla;

Su nombre es La Sutil.

Crece el sonido del mar.

*Oscuro lento.*¹⁸¹

Tras el triunfo de la posmodernidad con la muerte del Ángel y la decadencia de Las Parcas en el penúltimo acto, este epílogo final abre entonces otra posibilidad: la de aceptar que en nuestra época la felicidad es un proceso inacabado bajo el cual estamos condenados a vivir. Dependerá de cada uno, como lo viva.

¹⁸¹ Ibid., p.152

CONCLUSIONES

En la década de los años noventa del siglo XX la dramaturgia mexicana encontró en *Dolores o la Felicidad* una obra representativa que reflexionó sobre uno de los cambios más evidentes en la transición entre modernidad y posmodernidad: la felicidad. En medio de un contexto de transformación, la obra de David Olguín se integró a la discusión de la época y se preguntó si la felicidad estaba en el estado de bienestar colectivo moderno o en los valores individualistas de la sociedad de consumo. Tras su análisis podemos concluir que la obra respondió a la inquietud con tres representaciones discursivas.

La primera reconoció, que efectivamente, la sociedad de finales de siglo se hallaba en una crisis que se manifestó en el resquebrajamiento de tres valores modernos: de la tradición, la creencia en Dios y el humanismo, que, en ese orden, están representados en el texto por Las Parcas, el Ángel y Lola. Tal asociación es la razón por la que todos ellos se construyen como personajes en decadencia. Las primeras sufren porque el mundo está lleno de “finales felices” y ya nadie teme al poder que la conciencia de la muerte le confiere a la vida. En esta clara alusión a la negación posmoderna del sufrimiento y su sustitución por el placer inmediato y efímero, Las Parcas son un remedo de lo que fue la confianza de la humanidad en el destino, en el futuro, como fuerza movilizadora del presente. El Ángel, por su parte, se presenta en un estado deplorable. Sus ropas roídas y sus alas rotas anuncian el olvido que la humanidad ha hecho de Dios. Su fatal desenlace confirma que Dios ha muerto para una sociedad que valora la materialidad como centro del placer en la tierra y que se ha olvidado de la trascendencia espiritual. Es como si la obra quisiera decir que con la muerte del Ángel viviéramos en una Edad Media a la inversa. Por otro lado, Lola concluye este primer planteamiento. Su decadencia presenta a una humanidad perdida, sin sentido, obnubilada por la rapidez del estilo de vida posmoderno y la confusión de valores que oscilan entre lo

colectivo y lo individual, entre el matrimonio y las relaciones liquidas, entre el amor y el sexo sin compromiso, entre la movilidad y la inmovilidad. Lola representa el estado actual de la sociedad en el momento en el que la obra se escribe y esa es la razón por la que se busca a sí misma, mientras que Las Parcas y el Ángel, sin decirlo, proyectan en ella la misma confusión.

La segunda representación es más bien explicativa en el sentido de que intenta encontrar la razón del decadentismo contemporáneo. La respuesta se halla en una crítica a la sociedad de consumo a través de sus prácticas y lugares representativos: un spa ultramoderno, una sex-shop, un programa de radio, y finalmente, la cocaína y el dinero como la felicidad. Es a través de todos ellos que la obra se cuestiona si verdaderamente los ideales posmodernos, con su culto al hedonismo y al nihilismo, son la ruta para la felicidad. La razón por la que Lola se desmaya cada vez que pasa por cada uno de los espacios va evidenciando la falsa apuesta de la humanidad por el principio del placer y la negación del principio de realidad. Por lo mismo, al final, la opresión del sistema es tanta que Lola, tanto como el Ángel, sucumbe frente a los encantos de felicidad posmoderna. Al recorrer cada lugar Lola va descubriendo la debilidad de los hilos que sostienen esta idea de felicidad. En el Spa se resalta la superficialidad del culto al cuerpo, en el programa de radio se parodia el persistente simulacro mediático que lucra con las necesidades emocionales, en la sex-shop se evidencia la hiper valoración del sexo como centro de los males individuales y de pareja, en la oficina se resalta la frivolidad y el autoritarismo del poder, y finalmente, cuando todos confunden el consumo de cocaína con la felicidad, se realza el vínculo entre dinero y felicidad. De esta forma David Olguín parece decirnos, en un tono de resignación, que la felicidad posmoderna ha triunfado encadenándonos a un sistema infinito de consumo, fugacidad y superficialidad del que la explotación del deseo, disfrazado como expresión de yo interior, es la base.

La tercera representación se resume en lo que simboliza la decisión del Ángel al salvar a Lola al final de la obra, puesto que, por un lado, permite dejar abierta la esperanza para que la humanidad siga en busca de la felicidad, pero por otro, cuando Lola califica a ésta de “invisible”, “inaudible” y “sutil”, parece predecir el tipo de felicidad que le augura a la humanidad del siglo siguiente, y a la que Bauman calificó, como una felicidad que se puede vivir solo como proceso inacabado, puesto que, la lógica de arraigarse “para toda la vida” en un lugar, en un rol, en una relación, en resumen, en una sola identidad, se ha transformado más bien en la metáfora de “echar y levar anclas” ya que la movilidad de la sociedad de consumo implica permanecer por periodos cortos en los lugares elegidos hasta que la novedad y el júbilo del deseo cumplido se extingue para dar paso a la necesidad de otro deseo por cumplir. De este modo, a diferencia de la modernidad, donde los estímulos externos eran menores, y por lo tanto también los deseos frustrados, la posmodernidad nos obligó a una constante reescritura del guion vital para ir adecuándonos al entorno que cambia rápidamente. Desde esta visión, la felicidad nunca se concreta, o se concreta por corto tiempo, y, por lo tanto, se convierte en un proceso inacabado.

En conclusión, las tres representaciones halladas proponen una respuesta a las inquietudes de una época en la que el futuro de la humanidad, a una década de que terminara el siglo XX, se vio poco esperanzador, o al menos, se vislumbró con cambios significativos en los modos de vida tal y como se conocían hasta entonces. El espíritu decadentista de *Dolores o la Felicidad* fue un rasgo común de aquellos años y se vio reflejado en muchas obras de su generación.

Lo que queda ahora, para finalizar, es abrir preguntas para futuras investigaciones que respalden o contradigan la interpretación que hacemos: ¿Tuvieron otras obras coetáneas la

misma visión de su época? ¿En qué medida influyó en los autores el fin de siglo para el espíritu de esta interpretación? ¿Cómo impactaron estas representaciones sobre las obras del siglo venidero? ¿Cómo evolucionó la visión de la contemporaneidad en la dramaturgia mexicana durante el siglo XXI? ¿Cuáles fueron las continuidades y rupturas con la interpretación que hicimos de *Dolores o la felicidad*? Las respuestas quedarán en manos de otros egresados de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, que, como yo, tengan la fortuna de formarse en la historia del arte teatral mexicano en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Madrid: Akal, 1998.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. México: FCE, 2003.
- _____ *El arte de la vida*. Barcelona: Paidós, 2008.
- _____ *El amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: FCE, 2005.
- Belting Hans. *La historia del arte después de la modernidad*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Burgues, Ronald. *El nuevo teatro mexicano y la generación perdida en Spring*. México: 1985.
- Bravo, Olga y Freddy Marón. El desarrollo como metarrelato de la modernidad en *Revista Venezolana de Gerencia*. Vol. 17, núm. 57, enero-marzo, 2012, pp. 149-160, Universidad del Zulia.
- Caloca, Eloy. “La condición mexicana posmoderna: un nuevo conflicto. ¿Ser mexicano, ser posmoderno y mexicano, o ser posmexicano?” en *Razón y palabra*. Núm. 62, año 13, mayo-junio, 2008.
- Chauradeu, Patrick y Mainueneau, Dominique. *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- 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.
- Durkheim, Emilio. *Las reglas del método sociológico*. México: FCE.

- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 1988.
- Escobar, Delgado Antonio. *Hacia una poética teatral de Jesús González Dávila*. México: CITRU – CONACULTA – INBA. 2010.
- 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.
- Fernández, A. *La dimensión institucional de los grupos*. In: *Lo Grupal 7*. Argentina: Búsqueda, 1989.
- Galván, Felipe. 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=MSC0000000012002000300021&script=sci_arttext [Consultado el 29 de marzo del 2015].
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Trad. Celia Fernández, Madrid, Taurus, 1982.
- Lidia, Girola. “Elites intelectuales e imaginarios sociales contrapuestas en la era del “milagro mexicano” y su expresión en la revista Cuadernos Americanos” en *Sociologías*. Porto Alegre, años 20, Núm. 47, enero-abril, 2018.

- 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.
- González Dávila, Jesús “De la Calle”, en *Diálogo Incorrupto*. Tomo III. México: ICOCULT-Gobierno del Estado de Coahuila, 2008.
- Gutiérrez., Francisco. La filosofía posmoderna: ¿el fin de los universales? En *Revista Ciencias Humanas*, No. 12, 2015, pp. 59-67, Universidad Carlos III.
- 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.
- Huysen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Ita, Fernando de, “La quinta generación (dramaturgos no mayores de 33 años), *Escénica*. No. 5, mayo -jun, 1991.
- 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.
- Kant, Immanuel. ¿Qué es la Ilustración? en *Filosofía de la Historia*. México: FCE, 2006.
- Kaes, R. *Realidad Psíquica y sufrimiento en las Instituciones*. Argentina: Paidós, 1993.

- Koselleck, Reinhart *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. México: Paidós, 1993.
- Klein, Alejandro. Las instituciones desde la modernidad keynesiana y el neoliberalismo. Apuntes para una reflexión sobre las articulaciones entre lo social y lo subjetivo desde la figura ciudadana, en *Revista Histedbr On line*. Núm. 33, marzo 2009, pp. 253-263, Oxford University.
- Leñero Vicente. *La Nueva Dramaturgia Mexicana*. México. Ediciones el Milagro-CONACULTA, 1996.
- Lewkowicz, I. *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Argentina: Paidós, 2004.
- Lipovetsky, Gilles. *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. México: Anagrama.
- _____ *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michele Pendants. Barcelona: Anagrama.
- 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.
- Monsiváis, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: COLMEX, 2010.

- Noguero Jimémez, Francisca. “Evolución del micro -relato hispanoamericano” en Eduardo Becerra (coord.) *Narrativa y poesía hispanoamericana (1960- 1990)*. Leída: Universidad de Leída, 1996.
- Jaime, Ornelas. “La ciudad bajo el neoliberalismo” en *Papeles de población*, vol. 6. No. 23, enero-marzo, 2000.
- Partida Armando. *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico*. México: CITRU-CONACULTA, 2002.
- _____. *Dramaturgos Mexicanos. 1970-1990*. México: CITRU- INBA, 1998,
- Pedraza Felipe, et. al. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Argentina: EDAF, 2000.
- Pineda Baltazar, Miguel Ángel. *Temas de Teatro*. México: CNCA, 1995.
- 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.
- 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.
- Pozuelo, José María. *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Ediciones Península.
- 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.
- Rascón, Víctor Hugo. “Introducción” en *El nuevo teatro*. México: Ediciones El Milagro, 1997.
- Reyes, José. “México entre la posmodernidad y la premodernidad. Una modernidad inacabada” en *XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Universidad del Caribe, 2007.
- Rodríguez, *Las teorías literarias y el análisis de textos*, México, UNAM, 2016.
- 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.
- Treviño Moreno, Pedro. Apuntes para una definición de la modernidad, en Zidane Zeraoui (Comp). *Modernidad y Posmodernidad*. México: Noriega Editores, 2000.
- Usigli, Rodolfo, *Las máscaras de la hipocresía*, en Bartra, Roger (comp.), *Anatomía del mexicano*, México, DeBolsillo: 2006.
- 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.