

La Posmodernidad como categoría en literatura y en teatro

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

1. INTRODUCCIÓN

La aplicación del concepto designado por el término *Posmodernidad* al análisis de la creación artística aparece inevitablemente sujeto al conjunto de consideraciones que surgen de su utilización, desde hace casi tres decenios, en esferas más generales de la actividad humana actual.

En efecto, dicha denominación suscita, en primer lugar, una serie de actitudes y de respuestas notoriamente reticentes, que obedecen en similar proporción a motivos de desconfianza ante propuestas analíticas no consagradas y a innegables factores de indeterminación en la propia definición del concepto. Es así como ha llegado a negarse la existencia de un pensamiento posmoderno, de aceptable fecundidad, en la sociedad española de los últimos años, mientras se atribuyen los aparentes síntomas de una hipotética presencia de la cultura posmoderna en España a la mera imitación de formas desarrolladas con mayor entidad en otros países, asimilando de paso aquellos indicios a la existencia efectiva y dominante de un “pensamiento débil” en la sociedad española.¹ De igual modo, se ha cuestionado la pertinencia del concepto desde el campo de la crítica literaria, pese al convencimiento de que la literatura de los últimos años se resiste cada vez más a su explicación desde las categorías que la han definido hasta el momento.²

Resulta indiscutible, pese a todo, que a estas alturas del ya agonizante siglo XX la perspectiva histórica hace posible, al menos, percibir con nitidez una diferencia, que afecta a todos los órdenes de la existencia, entre las constantes que informan las mentalidades vigentes en los tres últimos decenios y los modos de percepción y análisis de la realidad

¹ “La escasa reflexión que aquí puede aflorar, en un espacio invadido a la vez por las aguas pantanosas de la política corrupta y por la desertización cultural, se complace en repetir los tópicos de la posmodernidad, el narcisismo o la sociedad mediática, a semejanza de lo que ocurre en otras sociedades occidentales.” (Luis González Seara, “Posmodernidad o espíritu servil”, *ABC*, 19 de Septiembre de 1995).

² “No creo que pueda hablarse con rigor de una literatura posmoderna en la España de los ochenta, si nos atenemos a las definiciones que los críticos han venido dando del término desde los años cincuenta en Estados Unidos. Como dice John Barth, en España se confunde posmodernidad con folklore en tinte (Julia Barella, prólogo a *Después de la Modernidad (Poesía española en sus distintas lenguas)*, Barcelona, Anthropos, 1987).

que caracterizaron -hasta bien avanzada la década de los sesenta- el período de la inmediata segunda posguerra mundial.

El término, cuya introducción en la práctica analítica de la literatura española –y, aún más, en el campo del teatro- se percibe, hasta el momento, inserto en un evidente proceso restrictivo, cuenta con una normalizada aplicación en el ámbito de la crítica surgida al otro lado del Atlántico. En un reciente trabajo, Niall Binns, al tiempo que sostiene que "la recepción española del debate sobre la posmodernidad ha sido más bien tibia", afirma que "la literatura española se ha visto excluida de este debate, que se nutre extensamente, en cambio, de la nueva novela hispanoamericana".³ En efecto, el ámbito concreto de las universidades americana y, especialmente, norteamericana esgrime hoy, sin ningún tipo de prejuicio minimizador, la categoría *Posmodernidad*, tanto en virtud de su ya innegable fertilidad teórica, recogida en una abundante bibliografía impresa en ambos continentes, cuanto por razones de carácter práctico que afectan de manera próxima a la investigación y a la didáctica de los lenguajes artísticos.

Josep Picó, compilador del libro *Modernidad y postmodernidad*,⁴ uno de los principales esfuerzos realizados en los últimos años para aproximar a España el debate posmoderno, constata la fecundidad de dicho pensamiento con estas palabras:

El debate ha implicado no sólo al campo de las artes, sino también al de las ciencias sociales y la literatura, convirtiéndose en un terreno interdisciplinar que a pesar de su grado de abstracción ha tenido la virtud de clarificar conceptos y posturas, así como de orientar buena parte de la investigación teórica contemporánea.⁵

Y, en las páginas introductorias, al tiempo que traza las líneas generales del debate sobre la condición posmoderna, entendiéndolo éste básicamente como una crítica de la Modernidad, señala en él una triple distribución disciplinar y geográfica, de la que nuestro país se halla ausente, y que fundamentalmente se ha manifestado a través del posestructuralismo francés (J. F. Lyotard), de la teoría crítica alemana (J. Habermans) y de la sociología neoconservadora americana (D. Bell).

Más allá de su afirmación de que la Posmodernidad supone la liquidación de los valores progresistas que, desde la Ilustración, habían animado los procesos revolucionarios burgueses,⁶ sí se hace enseguida necesario inscribir el concepto en la dinámica de los procesos de pensamiento y de creación artística vigentes en las dos últimas centurias, esto es, en la Edad Contemporánea.

³ Niall Bins, "La novela histórica hispanoamericana en el debate postmoderno", en José Romera Castillo et al. (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996, pp. 159-165.

⁴ Picó, Josep (compil.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988 (1994, 2ª reimp.).

⁵ Id., pág. 9.

⁶ "Asistimos, de esta manera a la pérdida y paulatina desaparición de los valores progresistas de la Ilustración, a la postergación absoluta de la idea de progreso y transformación social, renunciamos al dudoso beneficio de la utopía y presenciamos un debate alejado en muchos aspectos de la vida cotidiana." (Id., pág. 49).

2. APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE POSMODERNIDAD

2.1. Aproximación cronológica

En relación con lo que acabamos de decir, resulta oportuno señalar la creciente insuficiencia de la remisión al concepto de Modernidad para (como hacen buena parte de las teorizaciones que se vienen ocupando de ello) establecer la categoría de la Posmodernidad. Antes bien, la percepción de ambos fenómenos como dos fases -ya antagónicas, ya diferentes sólo en grado, según sea la postura crítica adoptada- de un mismo proceso torna precisa la utilización del más amplio concepto de Contemporaneidad, dinámica histórica de la que Modernidad y Posmodernidad vienen a constituir dos momentos sucesivos.

El concepto de Contemporaneidad, menos frecuente en la teorización sobre el arte de lo que prudentemente cabría esperar, debe ser entendido como el contexto histórico y cultural desde el que puede ser adecuadamente explicada la génesis de la producción artística de los dos últimos siglos. La Contemporaneidad aparece constituida por el conjunto de valores y de prácticas histórico-sociales vigentes en el mundo occidental en las dos últimas centurias, los cuales suponen una progresión colectiva hacia la consecución de los ideales utópicos que alentaron las revoluciones burguesas y que se traducen en una doble vertiente que afecta a la consagración como práctica social del individualismo y al descubrimiento simultáneo de un nuevo entorno.⁷

Consecuentemente, la realidad artística de la época contemporánea incorpora y traduce esos mismos principios que configuran el nuevo orden sociopolítico, cuya materialización a través de una dialéctica dual (derivada de la imposibilidad de compaginar adecuadamente los valores del pasado con su sustitución por los que se perciben como más propios del futuro) depara, con especial intensidad durante el siglo XX, una posición marcadamente tensionada del artista.

Al mismo tiempo, la crítica contemporánea ha venido estableciendo, como estructura global plenamente vigente en el campo del arte occidental, el concepto de Modernidad en cuanto "proceso cultural revolucionario completo, argumentable y describible, que nace fundamentalmente en la segunda mitad del XVIII y concluye con la guerra civil española, y mundial en sentido propiamente europeo".⁸

Este "sistema artístico-cultural europeo", gestado en el contexto prerromántico, experimenta un primer momento de crisis, dentro aún del siglo XIX, producido por la aparición del pensamiento positivista, que determina una suerte de dualismo posterior: la configuración de las tendencias generales de Idealismo y Positivismo como procesos paralelos, de amplia perduración.

⁷ "La realidad contemporánea se extiende desde las décadas finales del siglo XVIII hasta nuestros días, en los cuales todavía andamos intentando implantar, en la vida cotidiana, no pocos de los valores y criterios que han constituido las utopías de los dos últimos siglos." (Ángel Berenguer, "Teatro, producción artística y contemporaneidad", en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, número 6-7, Diciembre 1994-Junio 1995, pp. 7-23).

⁸ Pedro Aullón de Haro, *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, número 20), 1989.

En la dualización producida en el sistema artístico de la Modernidad con la aparición de los positivismos se halla el origen de una doble vía, que se ofrece al creador para el ejercicio de su expresión artística y que aparece articulada por el desarrollo simultáneo de las líneas estéticas paralelas constituidas por el Idealismo y por el Positivismo estéticos.

El advenimiento de las vanguardias (cuya explosión hay que considerar fundamentalmente en la vía de la creación idealista) supone la segunda gran falla (ahora con un carácter de revolución artístico-cultural acelerada y violenta) en el sistema de la Modernidad y otorga a la segunda etapa del proceso un componente de obligatoriedad en la búsqueda de la innovación como fin en sí misma. Dicha pretensión conduciría, en último término, al agotamiento del ciclo en una fase terminal que, a partir de los años setenta, comienza a manifestar los rasgos propios del fenómeno que hoy se conoce bajo la denominación de *Posmodernidad*.

Agotada la Modernidad, tras la extraordinaria aceleración a que había sido sometida ya desde los movimientos estéticos de entre siglos, la Posmodernidad recupera ahora formas y temas que estuvieron en su momento al servicio de aquel impulso, junto a elementos clásicos más o menos abandonados y relegados por la implacable actitud progresiva del mismo. En el final del milenio, una vez liberadas las ataduras de aquella irrenunciable marcha hacia adelante, el espíritu finisecular retorna ataviado con un aura de sensibilidad cuya voluntad integradora recupera sin embarazo elementos tradicionales y vanguardistas.

Entre dos finales de siglo, la Modernidad ha dejado una estela de hallazgos irrenunciables para el creador del futuro, pero, cumplido su ciclo por agotamiento, deja ahora en libertad al artista del nuevo milenio para explorar y afianzar la conquista de nuevos y viejos lenguajes artísticos.

2.2. Aproximación sociológica

La génesis de la Posmodernidad ha conocido otro nivel de formulaciones que, inspiradas a veces en concepciones próximas a la dialéctica histórica, vinculan el fenómeno con las manifestaciones socioeconómicas del capitalismo avanzado o postcapitalismo.⁹ Más que una opción estilística, la Posmodernidad sería una categoría epistemológico-cultural que surge de los procesos que, en todos los órdenes de la vida y del pensamiento, caracterizan a las sociedades y grupos que, habiendo completado el ciclo del capitalismo productivo, se sitúan en el ocaso de nuestra centuria en las etapas terminales de dicho ciclo.

Desde esta perspectiva, el fenómeno posmoderno aparece relacionado, y caracterizado a grandes rasgos, con factores tales como la oficialización de la vanguardia artística y sus consiguientes procesos de deshumanización en el ámbito de la cultura y de agotamiento en el propio vanguardismo cultural; la aparición y desarrollo de los soportes informáticos y audiovisuales; el surgimiento de fenómenos sociales especialmente impactantes (la era

⁹ A Fredric Jameson se debe la definición de la Posmodernidad como “lógica cultural del capitalismo avanzado” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991). Para este autor marxista, la necesidad del momento posmoderno se justifica por el determinismo histórico propiciado por las características objetivas del capitalismo avanzado o postcapitalismo.

post-nuclear, la revolución genética, el derrumbe del marxismo como forma directa de ejercicio del poder) o el difícil mantenimiento de la oferta de bienes ante una demanda cuyos sujetos potenciales, en las sociedades occidentales, han entrado de lleno en las etapas del post-consumismo.

En síntesis, nos hallaríamos ante lo que se ha considerado la quiebra, en el pensamiento actual, de la *gran certidumbre*,¹⁰ cuya consecuencia más inmediata en el campo del arte contemporáneo es la asunción, como presupuesto indiscutible, de la ruptura de la simetría y de la fragmentación de los universos percibidos. En último término, la certeza de que la realidad formaba un todo aprehensible y transformable en su globalidad -deparada en parte por la aplicación al análisis de las teorías marxistas- ha dado paso a una progresiva toma de conciencia de que aquella estructura global aparece realmente fragmentada en una multitud de elementos, sin que las categorías analíticas anteriores a la quiebra de la gran certidumbre sirvan ya para dar cuenta de tal complejidad.

La respuesta del arte a tal estado de cosas ha consistido en la sustitución del compromiso político, concebido como dimensión colectiva y solidaria propia de los años sesenta, por un individualismo que se presenta como categoría predominante para llevar a cabo la defensa de unos valores que sitúan al artista solitario ante una sociedad cuyos mecanismos son cuestionados desde la propia renuncia individual a comprometerse con ellos. Al igual que la nueva ciencia subjetivizada (solución de recambio de la ciencia objetivizada, que había llenado de optimismo las mentes decimonónicas), también la creación artística dirige hoy su búsqueda hacia lo individual, hacia el orden personal de cada ser, hacia el carácter fragmentario y complejo que constituye la esencia de la percepción actual del mundo.

2.3. Aproximación estética

En un diferente nivel de análisis, el advenimiento de la Posmodernidad se relaciona con el final constatado de la Modernidad artística. Ésta había hecho del movimiento progresivo continuado, del cambio hacia adelante, la principal razón de ser de la creación del artista, imponiéndose a éste como una necesidad fuera de la cual no hallaba sentido ningún acto creador que aspirara a diferenciarse del arte tradicional. La originalidad y la novedad, convertidas en máximas inexcusables de la condición de *moderna* para cualquier manifestación estética, debían abocar a la vanguardia histórica a un punto de natural agotamiento y de futuro imposible.

Ante este fenómeno, la Posmodernidad surge como un intento de síntesis, consistente en la recuperación libre de formas y temas de la tradición anterior, y en la integración de los mismos en un conjunto que dé cabida también a los logros de la Modernidad y de cuyo

¹⁰ Tomamos directamente esta denominación de Marianne Van Kerkhoven, *La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo*, Málaga, Universidad de Málaga/Extensión Universitaria (Cuadernos del Aula de Teatro, número 4), 1994. Al formular una serie de reflexiones que afectan a las actuales relaciones entre teatro, estética e ideología, la autora parte de la constatación de una clara conciencia de final de una etapa histórica cuya visión del mundo ha sido reemplazada, para algunos pensadores, por otra que aparece configurada por los rasgos de la Posmodernidad.

seno pueda el creador extraer libremente los universos y formalizaciones artísticos más acordes con su sensibilidad personal. El nuevo concepto de originalidad, que afecta ahora al acto de selección de elementos tradicionales o vanguardistas, libera al artista de la obligación de ser original o moderno a toda costa, permitiéndole elegir caminos creadores capaces de paliar las adversas condiciones derivadas del post-consumismo y de la deshumanización emergentes del período histórico finisecular.

La inclusión, en el seno de la creación posmoderna, de elementos de la tradición artística anterior a la vanguardia se presenta así como un intento de rehumanización llevado a cabo por el artista desde su propia condición de creador. Éste, ante una realidad que se presenta en sí misma desordenada y plural, cambia su anterior propósito de subversión por el intento de dominar la confusión ya existente practicando una ordenación, de carácter artístico, de esa realidad, a través de la configuración de un orden estético capaz de integrar las diversas tradiciones y experiencias.

La preeminencia de este orden estético es el núcleo epistemológico que explica, en última instancia, algunos importantes rasgos de la Posmodernidad artística. La intrascendencia y a-historicidad de sus creaciones, su vinculación a las esferas lúdicas y de gusto personal del artista, así como el carácter marcadamente textual de las mismas, son en definitiva procesos que se resumen en un factor estético común: el carácter intra-artístico de la actividad creadora, la sustitución de los referentes externos por universos pertenecientes a la propia tradición estética, la reversión del arte sobre sí mismo y su autocomplacencia en convertirse en tema de su propia actividad. Los procesos de revisión, adaptación y recreación de motivos y lenguajes anteriores se multiplican, convirtiendo el arte posmoderno en una reflexión sobre el arte, esto es, un metalenguaje.

En efecto, la referencialidad intra-artística constituye un elemento plenamente caracterizador de la creación posmoderna. La conversión del arte sobre sí mismo puede ser explicada, desde la perspectiva semiológica, como la sustitución del referente signico externo (que, en la creación artística tradicional, se inserta en la realidad exterior al arte) por un referente de carácter igualmente artístico, muy próximo por lo tanto al propio entorno de esa creación. El signo (significante y significado saussureanos) deja de ser, pues, un elemento que remite a una realidad de naturaleza diferente a la del propio código al que pertenece; el nuevo signo artístico posmoderno denota una parcela del propio arte, por lo que el lenguaje artístico de la Posmodernidad se convierte así en metalenguaje, en tanto que lenguaje que habla de sí mismo.

En síntesis, tanto el propósito integrador de elementos y modos inicialmente heterogéneos y aun opuestos, como la metarreferencialidad artística recién señalada forman parte de un conjunto más amplio de rasgos apreciables en la categoría de la Posmodernidad, los cuales deparan un evidente proceso de *integración estética*, relacionado, a su vez, con el carácter conciliador que caracteriza el pensamiento posmoderno. A la vista de ello, resulta posible afirmar que, entre la Modernidad y la Posmodernidad, un ciclo completo se ha consumado: quedan, en medio, los hallazgos irrenunciables de innovación y progreso aportados por aquélla. Las vanguardias históricas han dejado su semilla. La Posmodernidad artística recoge estos logros y recupera, al tiempo, con mirada histórica comprensiva, los frutos de etapas anteriores. Síntesis e integración que ahora dotan a nuestro tiempo artístico (en esta suerte de decadentismo

económico y social que nos contempla) de un perfil finisecular no del todo diferente al que, cien años antes, caracterizó al precedente cruce de centurias en la evolución de la creación artística occidental.

3. LA PERSPECTIVA LITERARIA

La consideración, desde las posibilidades de análisis que depara la categoría de la Posmodernidad, de la alteración experimentada en el momento histórico que vivimos por los modos de percepción y conocimiento de la realidad, así como la de su consiguiente incidencia en la radical transformación actual del fenómeno de la recepción comunicativa (sea o no artística), hace posible explicar adecuadamente algunas de las opciones y modos temáticos que nutren de contenidos buena parte de las creaciones literarias contemporáneas, dando cuenta al mismo tiempo de las fórmulas de apropiación de la realidad puestas en juego por sus creadores.

Así, la disolución de los contornos genéricos y ficcionales en la literatura actual halla un correlato teórico en el debate suscitado –una vez más, en nuestro tiempo– acerca de la perdurabilidad de la tragedia como modo de configuración ficcional presente en la literatura actual. En efecto, el horizonte de la Posmodernidad parece generar las nuevas dimensiones que reviste hoy la controversia mantenida entre quienes proclaman la extinción del concepto de lo trágico en una sociedad poscapitalista y aquellos que preconizan resueltamente el retorno a la representación de los clásicos, en general, y de las tragedias más relevantes de la historia dramática, en particular. A este respecto, Freddy Decreus ha hecho notar la manera en que el rechazo de todo compromiso y el recurso a la ironía (que caracterizan la posición posmoderna) están produciendo una redefinición de las funciones clásicas y una alteración de los códigos habituales del lenguaje artístico, en tanto que, en la recuperación de las obras clásicas, los personajes pierden hoy parte de su identidad, mientras la producción camina resueltamente por la vía de un narcisismo que empaña, de manera evidente, la persistencia del elemento trágico “a través de una práctica que nos conduce desde lo moderno hasta lo posmoderno”.¹¹

En relación con esto, el horizonte de la creación literaria actual permite constatar cómo la estética realista, cuya esencia reside precisamente en la incorporación de la realidad exterior al artista como paradigma del universo de la obra, ha experimentado con el paso de los años un conjunto de variaciones que afectan, no sólo a los motivos temáticos elegidos y al tratamiento de los mismos, sino al *grado de realidad* que revisten dichos temas. Tal grado de realidad, que debe medirse ante todo en términos de proporción entre la referencialidad existencial y la referencialidad artística de los universos creados, aparece estrechamente relacionado con las formas de percepción del entorno propias de este fin de siglo y, en su aplicación al campo de la creación artística, constituye una variable en el interior de la poderosa corriente del Realismo, que evidencia así un desplazamiento estético, con sus correspondencias ideológicas, apreciable incluso en

¹¹ V. Picó, op. cit.

intervalos temporales bien concretos y notablemente más reducidos que el dilatado período de vigencia de un lenguaje artístico ya centenario.

En este contexto, si bien es verdad que el lenguaje literario realista, que ha configurado toda una vertiente de la literatura española contemporánea, se ha visto continuado en los últimos años por la obra admirable de escritores ya antes consagrados, no resulta menos cierto que las creaciones de autores posteriores manifiestan, desde su pretendida adscripción a dicha estética, una diferenciación, estilizada y recontextualizada, respecto al tronco de la literatura realista.

Buena parte de la creación literaria que abre el último cuarto del siglo XX informa sobre otro tono y otros modos, acordes con otros propósitos y aspiraciones, que dan cuenta del desplazamiento producido en el concepto de realismo. Con las salvedades que la utilización del término -y su evidente conexión con el concepto de Posmodernidad- impone en este momento de vacilaciones finiseculares, podría aventurarse que la denominación *post-realismo* mantiene adecuadamente, en líneas generales, los términos de aquella diferenciación.¹²

Dicho desplazamiento constituye, por otro lado, un fenómeno general en el campo de la creación artística. Así, en el ámbito de las artes plásticas, la corriente denominada *Pop-Art* había comenzado a dar temprana cuenta de una nueva percepción de la realidad por parte del artista, materializada a través de un lenguaje realista que manifestaba, de este modo, su coherencia con los nuevos momentos sociales y culturales deparados por el imperio de la imagen y la era del triunfo masivo de la revolución tecnológica. El concepto de “nueva figuración” explica adecuadamente esa formulación finisecular, desenfadada y divertida, de la derivación estética gestada en el Realismo, como una nueva aproximación perceptiva a la realidad que el término *post-realismo* puede adecuadamente connotar.

La creación poética de los últimos años reviste características que parecen corresponderse con la actitud descrita. Luis Alberto de Cuenca ha entrevistado y descrito el verdadero fondo de la cuestión:

No es necesario, ni siquiera aconsejable, que la experiencia comunicada sea “verdadera”. No tiene por qué haber ocurrido, previamente, nada en el plano real para que, luego, surja el poema. La realidad y la experiencia previa al acto de creación poética se falsean desde la subjetividad, mitificándose o desmitificándose.¹³

En consecuencia, la poesía última “acoge en su seno lo fantástico y lo real, con idéntico desparpajo. Existe una experiencia de la realidad y otra de la irrealidad, y ambas pueden estar en la base de un poema.”¹⁴

La narrativa actual experimenta, por su parte y desde su propio ámbito creador, diversos síntomas del mismo fenómeno, que se materializan en “la frecuencia con que los

¹² Así lo hemos propuesto en nuestro “Realismo y post-realismo: literatura y teatro contemporáneos... en diez asaltos”, *Pliegos de la Ínsula Barataria (Revista de Creación Literaria y de Filología)*, número 3, 1996. En este trabajo se analiza la obra de Fermín Cabal *¡Esta noche, gran velada...!*, estrenada en el año 1983, presentándola como ejemplo de la actitud estética que estamos describiendo.

¹³ Luis Alberto de Cuenca, “Poesía española actual”, en AAVV, *Libros de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1996, págs. 55-59.

¹⁴ *Ibidem*.

narradores españoles de los últimos años plantean argumentos en que el oficio mismo de narrar, la virtud o el peligro de contar, se convierten en objeto de la escritura”¹⁵

En último término, los testimonios citados informan bien a las claras sobre un estado de fusión -más que de confusión- entre la vida y el arte (o, mejor dicho, entre experiencia real y experiencia virtual) como referentes de la creación artística y como elementos configuradores de los universos creados. Consecuentemente, buena parte de las creaciones literarias y teatrales contemporáneas ofrecen sus propuestas de experiencia imaginaria sin el condicionante de estar obligadas a transmitir al receptor la rotunda impresión de haber obtenido sus elementos constituyentes a partir de cualquier modo de vida o experiencia que se sitúe más allá de los hábitos perceptivos de naturaleza puramente virtual, cada vez más absolutamente mayoritarios en la cultura occidental de este trepidante y vacilante final de milenio a cuya compleja conformación parece responder adecuadamente la actitud analítica deparada por la Posmodernidad.

4. LA PERSPECTIVA TEATRAL

La crítica de nuestros días ha insistido en subrayar el fenómeno de la proliferación, en las últimas dos décadas, de las reposiciones de las piezas teatrales clásicas, en proporción evidentemente muy elevada con respecto a las obras de autores españoles de hoy. Con frecuencia, las puestas en escena de textos clásicos llevadas a cabo en España durante los últimos años dan cuenta de la frecuencia con la que los procedimientos meta-artísticos predominan en buen número de aquéllas, convertidas así en verdaderas recreaciones. Es así como, entre otros ejemplos posibles, espectáculos inicialmente centrados en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla se han visto finalmente nutridos de contenidos provenientes de Tirso, Byron, Montherlant o Mozart, sin contar los fragmentos de la fúnebre reflexión hamletiana ante la tumba de Ofelia, los jirones del ritual carnavalesco y otros elementos dramáticos de más peregrina filiación.¹⁶ Dicho conjunto de referentes, siempre rigurosamente intra-artísticos, sostiene en último término los perfiles de una concepción del fenómeno teatral que asimila los aspectos más variados de la leyenda, insertando en ésta, junto a los consustanciales temas del amor indeterminado, la vida como frenético juego al borde del abismo o el desafío a toda norma social, otros motivos como el incesto de reminiscencias byronianas, la voluntaria destrucción de la memoria o la aceptación del suicidio como alternativa liberadora. Los trabajos más representativos de este fenómeno han evidenciado un posicionamiento estético que, a propósito del estreno de su espectáculo *Don Juan último* (1992), el director norteamericano Bob Wilson puso de

¹⁵ Ignacio Echevarría, “Resaca (La narrativa actual)”, en AA.VV., *Libros de España*, op. cit., pp. 45-53.

¹⁶ Pueden leerse críticas de diferentes versiones (que evidencian el modo de tratamiento del mito de Don Juan que estamos describiendo) en nuestro libro *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica (1992-1994)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1995.

<http://hdl.handle.net/10017/767>

relieve al proclamar la necesidad de destruir el mito para redescubrirlo, afirmando que una de las misiones de la vanguardia es redescubrir lo que ya ha sido dicho por los clásicos.¹⁷

Una posición similar, en lo que se refiere al concepto de creación artística y a su relación con las categorías posmodernas, es la deparada por el Post-teatro,¹⁸ corriente creadora que persigue inscribir el fenómeno teatral en el contexto artístico general, desde el propósito de reconocer la doble aportación constituida por la tradición y por la vanguardia. En sus recreaciones de los universos mitológicos (clásicos o actuales), la estética post-teatral lleva a cabo la doble tarea de redescubrir la dimensión que el mito adquiere en el contexto actual y de codificar su comunicación mediante procedimientos expresivos acordes con las nuevas realidades que pueblan la cultura, el arte y el pensamiento de este final de milenio. Es así como, según Liliana Alexandrescu, el Post-teatro lleva a cabo una precipitación del personaje clásico en el contexto mediático y tecnológico de nuestra época, afrontando el choque cultural posmoderno mediante la integración de lo “sublime” y de lo “trivial” cotidiano.

En efecto, la creación post-teatral, como creación artística posmoderna, relega a un segundo plano la invención (en tanto que interés primordial por el descubrimiento de nuevas realidades externas) en beneficio de la creación; el acto creador se repliega a los límites del arte y busca revivir realidades artísticas ya existentes. Es así como las más importantes obras del arte dramático universal (desde Eurípides a Calderón, desde Racine a Shakespeare y desde Goethe a Zorrilla) constituyen los referentes de las recreaciones que, partiendo de aquellas obras, lleva a cabo el Pos-teatro desde una voluntad de reinterpretación integradora del arte dramático en una perspectiva global que constituye una verdadera “Post-Historia del Arte Dramático”.

Otra muestra más (dotada, como las anteriores, de excepcional relieve) del carácter esencialmente interno de la referencialidad artística posmoderna viene dado por la creación dramática de Mario Vargas Llosa, quien irrumpe en el teatro de comienzos de los años ochenta precisamente con una obra (*La señorita de Tacna*)¹⁹ que tiene mucho de síntesis reflexiva y de recapitulación -mitad fabuladora, mitad estética- de la obra literaria del autor. Como hemos demostrado en otro lugar,²⁰ esta obra evidencia un proceso de transposición, desde la novela al teatro, de las técnicas narrativas que el autor había materializado de manera especialmente adecuada en su novela *La tía Julia y el escribidor*,

¹⁷ El propio Wilson había hecho realidad escénica su propósito a partir de su *Alcestes*, recreación de la tragedia griega mediante procedimientos expresivos de vanguardia.

¹⁸ Para una introducción general al Post-teatro pueden consultarse, entre otras, las siguientes obras: *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, número 1, junio, 1992 (número que contiene diversos artículos dedicados al Post-teatro); Claudine Elnécavé, *Du mot au graphisme (Le post-théâtre de Joseph-Angel)*, Barcelona, Instituto Catalán de Investigación Teatral, 1995 (con prólogo de Patrice Pavis); y AAVV, *Don Juan and Faust in the XXth Century. Theatre Conference. Prague 1991*, Praga, Faculty of Philosophy Charles University, 1993 (incluye varios trabajos sobre el Post-teatro).

¹⁹ Mario Vargas Llosa, *La señorita de Tacna*, Barcelona, Seix Barral, 1981. En ese mismo año tiene lugar el estreno de la obra.

²⁰ Manuel Pérez Jiménez, “*La señorita de Tacna* o Marito en el Teatro”, 1995, <http://hdl.handle.net/10017/768>

la cual supone, a la vez, una ejemplar materialización de la reflexión teórica que, en torno a la creación literaria, había llevado anteriormente a cabo el mismo autor.²¹

De este modo, la sucesión de circunstancias que componen los respectivos universos (narrativo y dramático) de estas dos obras posee, en ambas, un carácter marcadamente meta-literario, deparado por la presentación de sendos personajes centrales (Marito, en la novela; Belisario, en el drama) de cuyos actos creadores van surgiendo fabulaciones que confieren así rango de metalenguajes a dichas creaciones vargallosianas. La difuminación de fronteras entre la literatura y la vida viene a significar, en este contexto, un aspecto capital de *La señorita de Tacna*, haciendo de la misma una creación dramática fuertemente transida de intra-referencialidad y de reflexión teórica sobre la naturaleza y el objeto de la creación literaria. Dicha referencialidad esencialmente artística inscribe, a nuestro entender, la primera obra dramática de Vargas Llosa en el ámbito creativo presidido por la estética de la Posmodernidad.²²

Así pues, el arte escénico posmoderno converge sobre sí mismo y el artista elabora sus creaciones desde y para otros universos artísticos. Posmodernidad, en síntesis, que transmuta sus objetivos de recepción, abandonando la trasnochada pretensión de impresionar al espectador por novedad o por efectismo, y procurando la presentación de propuestas artísticas articuladas en torno a un proceso mental de carácter reflexivo y materializadas a través de unos lenguajes escénicos especialmente complejos, intensamente eficaces desde el punto de vista plástico y elaborados a base de signos procedentes de otros ámbitos de la creación estética.

Buena parte de estos procedimientos responden a un propósito que algunos teóricos de la Posmodernidad identifican con un proceso *ontologizador*, a través del cual el arte reflexiona sobre su propia esencia, interrogándose acerca de su verdadera identidad en el contexto actual.²³

Aun así, resulta evidente que los procedimientos de meta-dramatización (intra-referencialidad del hecho teatral) no son nuevos en la historia del arte escénico. En la memoria colectiva ocupan extraordinario relieve, entre muchos otros, los elementos de “teatro en el teatro” contenidos en el *Hamlet* shakespeariano, en *El retablo de las maravillas* cervantino o en *El gran teatro del mundo* calderoniano. Los tres ejemplos citados nos muestran sin duda otras tantas posibilidades funcionales (respectivamente, evidenciación de culpabilidad en el rey asesino, eficaz desconstrucción de los prejuicios de sangre y concretización de la abstracción teológica), encomendadas a los procesos de meta-dramatización perceptibles en la historia del teatro universal.

Sin embargo, el teatro contemporáneo parece evidenciar (si no de modo absoluto, sí con constatable frecuencia) un desplazamiento de la función dramática de la

²¹ Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua: Flaubert y “Madame Bobary”*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.

²² Tal opinión coincide con la expresada, a propósito de la citada novela, por Marina Gálvez en *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, número 33), 1987 (reimp. 1982), pp. 135-144.

²³ La ontologización del arte parece ser, precisamente, el factor determinante de la consideración (no exenta de controversia) como obra posmoderna del drama de Peter Weiss *Marat-Sade*, tal y como mantiene David Roberts en un importante trabajo sobre la Posmodernidad (“Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia”, en Josep Picó (comp.), *op. cit.*, pp. 165-187).

metateatralidad. En efecto, si bien es cierto que, en el caso del teatro español, numerosas producciones del tardofranquismo y de la Transición Política inscriben la utilización de tal recurso en la búsqueda de un posicionamiento sociopolítico, que anima propósitos creadores como los del Teatro Independiente²⁴; no lo es menos que notables creaciones del último cuarto de nuestro siglo muestran cómo los procedimientos metadramáticos responden cada vez más a un general propósito de ontologización (llevado a cabo a través de procesos tematizadores de diverso género) conducente a una reflexión del teatro sobre su propia esencia global o sobre la dimensión y entidad artística de algunos de sus elementos particulares. Dicho deslizamiento halla un punto intermedio en las principales obras de José Sanchis Sinisterra (*Ñaque o de piojos y actores*, *¡Ay, Carmela!*, *El retablo de Eldorado*), las cuales acogen, junto a propósitos de reflexión sobre aspectos convencionales y de alusión ideológica, innegables planteamientos de cuestiones relativas al sentido y esencia de la actividad y de la profesión teatrales en el seno de las sociedades que las acogen. Otros ejemplos notables pueden hallarse (entre otras muchas obras) en las piezas *Los comediantes*, de Antonio Martínez Ballesteros, *La ejecución*, de Ángel Camacho o *Menos mal que ya no hay censura*, del mismo autor.

Especialmente significativa resulta, en este sentido, la aproximación al género del vodevil de un autor de obra tan resueltamente vanguardista como lo es Fernando Arrabal. En sus obras de bulevar, Arrabal alude a la historia del género y cita a Feydeau, uno de sus principales proveedores, para enunciar las principales reglas de juego de un lenguaje dramático que, de este modo, viene a resultar completamente explícito para el espectador actual. Así, el texto de la pieza arrabaliana *Apertura orangután* contiene, en efecto, una amplia secuencia en la que el autor lleva a cabo una utilización enormemente distendida (y no exactamente paródica) del lenguaje revolucionario de los años sesenta, fundida con profusión de motivos temáticos y de actitudes mentales (propios de una irreductible sensibilidad moderna) en el molde común de un género que, cual es el del vodevil, había sido uno de los emblemas de la tradición teatral burguesa. Parecida relevancia puede ser atribuida (pese a la temprana fecha de su creación) a la obra del mismo Arrabal titulada *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Porque, si es cierto que los juegos metateatrales que contiene la pieza no explicitan a través del diálogo una tematización preferente relativa al concepto y función del hecho dramático, la importancia de tales elementos en la articulación de la acción, junto a muchas de las implicaciones que, en relación con las mentalidades contemporáneas, se derivan de las personalidades dramáticas de la pareja única de personajes, convierten esta obra en una síntesis cosmogónica de singular poder revelador acerca de la más actual percepción de la existencia humana. En último término, el evidente pirandellismo que conforma el universo ficcional de esta pieza arrabaliana adquiere una dimensión estética antes que metafísica, viniendo a constituir así una suerte de avanzada, en plena época de auge vanguardista, de las concepciones y modos estéticos

²⁴ Entre otros numerosos títulos posibles (pueden consultarse en nuestro trabajo: *La escena madrileña en la Transición Política (1975-1982)*, volumen monográfico de *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, número 3/4, 1993, <http://hdl.handle.net/10017/763>), la obra de José Luis Alonso de Santos *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, estrenada a finales de 1975, ejemplifica bien, para los períodos mencioandos, el predominio de la función de crítica sociopolítica en la utilización de los procedimientos metadramáticos.

que, más tarde, iban a caracterizar la que hemos procurado definir en este trabajo como categoría artística de la Posmodernidad.

Bibliografía: algunas referencias generales sobre la Posmodernidad

- BALLESTEROS, Jesús, *Posmodernidad: decadencia o resistencia*, Madrid, Editorial Tecnos, 1989
- BARCELLONA, Pietro, *Posmodernidad y comunidad: el regreso de la vinculación social*, Madrid, Editorial Trotta, 1992
- BEYME, Klaus von, *Teoría política del siglo XX: de la modernidad a la posmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1994
- CASTIÑEIRA, Ángel, *La experiencia de Dios en la postmodernidad*, Madrid, Promoción Popular Cristiana, 1992
- Encuentros sobre modernidad y postmodernidad*, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1989
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *Neoclasicismo y postmodernidad (En torno a la última Arquitectura)*, Madrid, Hermann Blume, 1983
- FOSTER, H. (ed.), *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985
- FULLAT, Octavi, *Viaje inacabado (axiología educativa en la postmodernidad)*, Barcelona, Grupo Editorial CEAC, 1990
- GERVILLA, Enrique, *Postmodernidad y educación: valores y cultura de los jóvenes*, Madrid, Dykinson, 1993
- GONZÁLEZ FAUS, José Ignacio, *Postmodernidad europea y cristianismo latinoamericano*, Barcelona, Cristianisme i Justícia, 1988
- HELLER, Agnes y FEHER, Ferenc, *Políticas de la postmodernidad: ensayos de crítica cultural*, Barcelona, Edicions 62/Ediciones Península, 1989
- JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991
- KLAPPENBACH, Augusto Ángel, *Ética y postmodernidad*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1990
- LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama,
- LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío (Ensayos sobre el individualismo contemporáneo)*, Barcelona, Anagrama, 1995^{8□} (edición original, en francés, 1983)
- LÓPEZ CORONADO, Valentina, *Análisis crítico de las bases antropológicas del modelo de ética de la postmodernidad*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1994
- LÓPEZ GIL, Marta, *Filosofía, Modernidad, Posmodernidad*, Palma de Mallorca, Biblos, 1990
- LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984
- , *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1994^{3□}

- MARDONES, José María, *El desafío de la postmodernidad al Cristianismo*, Santander, Editorial Sal Terrae, 1988
- , *Postmodernidad y cristianismo*, Santander, Editorial Sal Terrae, 1988
- , *Postmodernidad y neoconservadurismo*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1991
- NEBRED A REQUEJO, Jesús José, *Muerte de Dios y postmodernidad*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1993
- PICÓ, Josep (comp.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988 (1994, 2ª reimp.)
- VVAA, *Arquitectura: de la prehistoria a la postmodernidad*, Torrejón de Ardoz, Ediciones Akal, 1990
- ZAVALA, Iris M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992