

LA CRISIS REPRESENTACIONAL EN EL PANORAMA TEATRAL OCCIDENTAL Y SU REPERCUSIÓN EN EL TEATRO VALENCIANO

RAÚL CANO CEJALVO

raulcace@alumni.uv.es

<https://orcid.org/0009-0003-2015-3506>

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Resumen: El teatro se independiza de la palabra y de lo representacional y los estudios teatrales deben dar cuenta de ello. Las nuevas formas teatrales tales como el posdrama o la performance son el resultado de un conjunto de condiciones estéticas, éticas, políticas y sociales que abarcan la diacronía y la sincronía del signo teatral. Es necesario retomar la dialéctica entre lo apolíneo y lo dionisiaco en el espectáculo, pues sigue vigente en la actualidad y se muestra a través de la crisis que experimenta el teatro dramático burgués. Las herramientas analíticas filológicas deben ponerse al servicio no ya del texto teatral, sino del hecho que lo consume, y, así, aunar sus fuerzas con una sociología del espectáculo que permita explicar el cómo y el porqué de las nuevas prácticas escénicas. El nuevo terremoto de la subjetividad, el fin de la Historia, la proliferación de los no lugares, la precariedad, las nuevas dinámicas mercantiles y relacionales, la deslocalización y el descrédito del Estado en la Posmodernidad son algunas de las claves para entender y situar la emancipación de los dispositivos teatrales en un nuevo capítulo de la Literatura occidental. Así, el objetivo de este análisis es elaborar, desde una perspectiva materialista, una visión panorámica, internacional y mayoritariamente teórica del estado del teatro contemporáneo que ayude a la comprensión de la relación existente entre los cambios en el modelo de producción burgués y la paulatina destrucción de lo representacional.

Palabras clave: Posdrama, Performance, Espectáculo, Posmodernidad, Estudios Teatrales, Representacional.

Abstract: Theater becomes independent of the word and representation and Theatral Studies must account for this. New theatrical forms such as postdrama or performance are the result of a set of aesthetic, ethical, political and social conditions that encompass the diachrony and synchrony of the theatrical sign. It is necessary to return to the dialectic between the Apollonian and the Dionysian in the spectacle, since it is still valid today and is shown through the crisis experienced by bourgeois dramatic theater. Philological analytical tools must be put at the service not only of the theatrical text, but of the event that consumes it, and, thus, join forces with a sociology of the spectacle that allows us to explain the how and why of new performing practices. The new earthquake of subjectivity, the end of History, the proliferation of non-places, precariousness, new commercial and relational dynamics, relocation and the discredit of the State in Postmodernity are some of the keys to understanding and situating the emancipation of theatrical devices in a new chapter of Western Literature. Thus, the objective of this analysis is to develop, from a materialist perspective, a panoramic, international and mostly theoretical vision of the state of contemporary theater that helps to understand the relationship between the changes in the bourgeois production model and the gradual destruction of the representational.

Keywords: Postdrama, Performance, Spectacle, Posmodernity, Theatral Studies, Representati

Este análisis trata de exponer de una forma panorámica las coordenadas y los nuevos marcos del teatro posmodernista¹ para exponer las posibles causas de la progresiva emancipación del teatro con respecto del drama, es decir, para abordar a partir de consideraciones estéticas y sociológicas la nueva crisis representacional que experimenta la escena. Aunque el aparato teórico acabe materializándose en el análisis de una obra teatral valenciana, gran parte de las tesis y criterios que surgen de él se pueden extrapolar al bloque geopolítico occidental, pues se va a emplear el término ‘Posmodernidad’², un concepto cuya extensión e intensidad sirve de telón de fondo de todo el contexto social, cultural y ético en el que tiene lugar la puesta en escena que se describe. De este modo, este análisis materialista³ rechaza la retórica de los cánones nacionales y se adhiere a la del canon global⁴ porque, si bien se tiene en cuenta que cada comunidad presenta particularidades, el modelo de producción capitalista —del que se derivan todas las consideraciones estéticas— en el bloque occidental es prácticamente homogéneo. Asimismo, cabe añadir que las consideraciones no solo parten de los resultados y de los procesos acabados, sino que se toman en cuenta los procesos creativos individuales y los dilemas particulares a los que se enfrentan los creadores a la hora de articular la obra artística.

De este modo, este análisis parte de los cambios estéticos que atraviesa actualmente el arte occidental. Las nuevas dinámicas neoliberales, la multiculturalidad, la deconstrucción del canon occidental y la globalización son algunos de los factores que se tienen en cuenta. Seguidamente, se ahonda en la propia naturaleza del teatro occidental y en su diacronía para entender cómo el nuevo contexto mundial puede —o no— contribuir a la emancipación exponencial de los dispositivos teatrales con respecto al teatro dramático-representacional. Así, la consideración del *topos* artístico⁵ resulta crucial a la hora de entender las nuevas obras artísticas, especialmente en relación con las categorías sociales del acontecimiento y el simulacro⁶. Posteriormente, a partir de la crítica literaria marxista se tienen en cuenta los

¹ Entiéndase por ‘posmodernista’ la categoría o conjunto que reúne las consecuencias estéticas derivadas del sistema ideológico y de producción enmarcados en el período de la Posmodernidad.

² Véase *La condición postmoderna* (Lyotard, 1987). Cabe recalcar que el término se utiliza a sabiendas de sus limitaciones y las discrepancias que suscita en la Academia. Su uso se vuelve necesario a la hora de poder nombrar una serie de rasgos sistémicos en la contemporaneidad de los que se puedan extraer el valor posmodernista de un objeto estético.

³ Véase *La ideología alemana* (Engels y Marx, 1991).

⁴ Véase *Radicante* (Bourriaud, 2018).

⁵ Véase *Estructura del texto artístico* (Lotman, 1970).

⁶ Véase *Simulacres et simulation* (Baudrillard, 1981).

cambios en la hegemonía cultural de la superestructura para exponer los nuevos resortes del nuevo teatro político materializado en el posdrama⁷ y a la performance⁸ y, así, establecer las bases de los nuevos procesos creativos vinculados al shock y a las dinámicas neoliberales. Para concluir, se elabora un análisis y una valoración de la obra *2030* en relación con los marcos expuestos anteriormente.

1. El posmodernismo y el teatro

El análisis de cualquier obra nacida en la Posmodernidad se complica por diversas razones, entre ellas, por la falta de perspectiva temporal y por la tendencia homogeneizadora y especuladora del proceso de deslegitimación del saber (Lyotard, 1987: 32-34). Sea como sea, en lo que respecta a este análisis, esta nueva etapa de producción artística viene condicionada por las nuevas dinámicas mercantiles de producción y distribución del capital, ahora irracionales, globalizadoras, desterritorializadoras e individualizadoras. Los grandes relatos que explican el sentido del mundo y su moral —el cristianismo, el comunismo, el progreso, ...— se desarticulan en el convulso siglo XX y sus dos guerras mundiales y, pasada la Guerra Fría, el capitalismo expansionista se instaura como telón de fondo en el bloque occidental. Así, la Posmodernidad se plantea a sí misma como un presente eterno para el sujeto, el fin definitivo de la Historia y, por tanto, del tiempo; no obstante, ha acabado relegándose a lo que Garcés (2021: 15) llama la «condición póstuma», en la que

Aunque la historia se haya puesto en marcha, seguimos sin tener futuro. Lo que ha cambiado es la relación con el presente: de ser aquello que tenía que durar para siempre se ha convertido en lo que no puede aguantar más. En lo que es literalmente insostenible. Vivimos, así, precipitándonos en el tiempo de la inminencia, en el que todo puede cambiar radicalmente o todo puede acabarse definitivamente. [...] La fascinación por el apocalipsis domina la escena política, estética y científica.

El sujeto se percibe muerto antes de estarlo realmente, y el fin del pasado se sustituye por el fin irremediable del futuro. Así, la Posmodernidad ha dado lugar a la emergencia de los discursos postapocalípticos.

Por otro lado, el solipsismo que impone una individualidad cada vez más radical marcada por el neomadismo, la desmovilización y desarticulación de entes colectivos de

⁷ De ahora en adelante, entiéndase ‘posdrama’ como todo el teatro dramático cuyas estructuras históricas se ven desbordadas dadas las condiciones materiales e ideológicas de la Posmodernidad. Véase *Teatro posdramático* (Lehmann, 2013).

⁸ De ahora en adelante, entiéndase ‘performance’ como una práctica contemporánea en el aquí y ahora cercana al ritual y a las artes escénicas cuya matriz estética no reside en la representación de la realidad, sino en su reproducción. Véase *Performance* (Taylor, 2015).

cualquier tipo está a la orden del día, y en este sentido «el sistema de poder que acecha en las formas modernas de flexibilidad está compuesto de tres elementos: reinención discontinua de las instituciones, especialización flexible de la producción y concentración sin centralización del poder» (Sennett, 2019: 48). Pero, además, esto también provoca necesariamente la reconsideración de la memoria histórica y su privatización, así como los elementos que la vertebran, en este caso el acontecimiento. Acerca de esto mismo, Baudrillard (1981: 11) sugiere los conceptos de ‘simulacro’ y ‘simulación’ para determinar el cambio profundo y radical que experimenta el signo de lo ontológico:

[...] l'ère de la simulation s'ouvre donc par une liquidation de tous les référentiels - pire: par leur résurrection artificielle dans les systèmes de signes, matériau plus ductile que le sens, en ce qu'il s'offre à tous les systèmes d'équivalences, à toutes les oppositions binaires, à toute l'algèbre combinatoire. Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire, d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties. Plus jamais le réel n'aura l'occasion de se produire⁹.

En lo que respecta al campo estético, cabría preguntarse cómo todos estos factores se han filtrado en la composición artística y si el ‘posmodernismo’ es realmente una corriente, un conjunto de sensibilidades que comparten el mismo período de tiempo o si tal cosa siquiera existe. Son especialmente interesantes las nuevas relaciones Institución/Arte que se llevan a cabo en el marco del canon artístico y literario occidental —en el que se incluye el teatral—, por un lado, y todo lo relativo a la permeabilidad entre la ficción y no ficción en cualquier tipo de representación, por otro. En cuanto a la primera vertiente, cabe resaltar la crisis inmanentista o idealista de la estética burguesa, dada, entre otros factores, por el deconstruccionismo teórico de segunda mitad del siglo XX, entre los que destacan las escuelas post y decolonial, feminista, posestructuralista, marxista, psicoanalítica, etc., con personalidades como Foucault, Derrida, Lacan, Adorno, Spivak... Esto aparentó ser un afuera en la conformación del aparato de legitimación ideológico de la superestructura (Eagleton, 2006) y un supuesto espacio autónomo, al margen de la deriva deshumanizante, que la burguesía presentaba como caballo de Troya, pues

⁹ Traducción: «(...) la era de la simulación se abre así con la liquidación de todos los referentes, peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, un material más dúctil que el sentido, en la medida en que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a todas las álgebras combinatorias. Ya no se trata de imitar, ni de repetir, ni siquiera de parodiar. Se trata de sustituir lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión del proceso real por su doble operativo, una máquina de señales metaestable, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y cortocircuita todos sus acontecimientos. Nunca más lo real tendrá la oportunidad de ocurrir».

La posibilidad de un arte relacional - un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. [...] esta evolución proviene esencialmente del nacimiento de una cultura urbana mundial y de la extensión del modelo urbano a la casi totalidad de los fenómenos culturales (Bourriaud, 2017: 13).

En realidad, el fin del esencialismo y de los dualismos categóricos tanto en el análisis como en el objeto estéticos entrañan el traslado de la burguesía como brazo ejecutor del control ideológico desde el Estado-Nación mediante la Fuerza al control ideológico supranacional ya hegemonizado entre las clases reconocidas, inaugurando, así, una época de cánones individuales transnacionales vinculados a los intereses del sujeto radicante (Bourriaud, 2018) y sus condiciones económicas fluctuantes, que siguen estando mediados por los intereses burgueses, pero ahora desde lo privado y no desde lo estatal. En cuanto a la segunda vertiente, la intromisión de lo real en la ficción ya encuentra su germen en la Modernidad. Si bien la burocratización de la Administración y de las vidas de la gente llevó a considerar la ficción como refugio, la verdad inició su desintegración hasta hoy en día, en el que la posverdad se encuentra en un contexto de licuación de los límites, categorías y géneros que distinguían un campo de otro (Bauman, 2010). Así, en la Posmodernidad el significado de la verdad es residual y en muchos contextos carece de sentido, pues

El presupuesto de la subjetividad es precisamente una determinada objetividad; la subjetividad tiene que tener toda la solidez de un hecho material y, sin embargo, no puede, por definición, aspirar a tal cosa. [...] Cuando se apropia de la naturaleza exterior en su totalidad, el sujeto burgués descubre, para su desconsuelo, que, con ella, también se ha apropiado de su propia objetividad (Eagleton, 2006: 128).

A esto se le suma el problema del universalismo y el localismo en el posmodernismo. Las emigraciones constantes y la fluctuación del capital económico revierten el sedentarismo sobre el que se había erguido una retórica cultural nacional. El sujeto radicante, es decir, la persona nómada, ya no crea en base a la tradición y los ideales de la geografía que habita; la única constante es el cambio, el momento en el que se produce la obra, el viaje, y, en ese sentido, la estética deviene errante y se encuentra vinculada a la velocidad y la aceleración, pero sin futuro ni pasado, tanto en la producción como en la distribución. Como apunta Bourriaud (2018: 96):

Tal insistencia en el «aquí y ahora» del acontecimiento artístico, y el rechazo de su grabación, representan a la vez un desafío al mundo del arte (cuya índole institucional se confunde de ahí en adelante con el archivado) y la afirmación de una precariedad positiva, incluso de una estética del despojo, del vaciamiento del disco duro.

Así, podría decirse que las obras posmodernistas se caracterizan especialmente por el

empleo de estructuras, temas y motivos universales y globalizados. A partir de esta característica considero que se derivan el resto de características que se le atribuyen al posmodernismo —autorreferencialidad, individualismo, tiempo estanco, eclecticismo...—. Esta elección no es arbitraria; el universalismo es la consecuencia ideológica e idiosincrática directa del nuevo sistema de producción capitalista. Pero ¿qué es exactamente la ‘globalización’ y cómo afecta? Laddaga (2010: 49-50) lo define así:

[...] es un conjunto de procesos que convergen a partir de ese momento de inflexión terminal que es la primera mitad de la década de 1970. Un conjunto de procesos de conexión y desconexión que desbordan y descomponen las formas de vida que habían sido garantizadas, aceptadas, promovidas por [...] los «Estados nacional-sociales» (...) [Los artistas reaccionan a] un debilitamiento de la capacidad de las categorías de los Estados nacionales para captar los flujos que componen el paisaje social.

Entonces, ¿tiene sentido hablar del teatro posmodernista local —en este caso, valenciano—? El universalismo entraña una paradoja: todos los localismos caben en él. El canon universal y el individual son, en última instancia, el mismo. Cualquier tema o estructura típicos de las representaciones locales pueden adaptarse al canon universal en tanto que cualquiera de ellas ya pertenece a este *per se*. Precisamente, corrientes como el naturalismo decimonónico o el neopopularismo vanguardista ya se ocuparon de esto. Por ejemplo, las tragedias y los poemas de Lorca, aunque muy localizados en un folklore determinado, presentaban estructuras universales; y obras naturalistas de Blasco Ibáñez como *Arroz y tartana* (Blasco Ibáñez, 1894), aunque eran aparentemente *muy valencianas*, en realidad, si se atiende al canon semiótico y estructural del momento, eran *muy francesas*, o sea, *muy europeas*. Los lugares de la representación devienen una especie de no lugares (Augé, 2014), espacios cuyo contenido sirve a su significante, pero no a su significado.

Y ahora, ¿existe el teatro ‘posmodernista’? ¿Toda obra de teatro que se cree en y a partir de los presupuestos posmodernos es ‘posmodernista’? Por ejemplo, las zarzuelas, las representaciones actuales de obras clásicas, realistas, cómicas, comerciales, pedagógicas... —todas ellas insertas en el teatro dramático— están involucradas necesariamente en los circuitos y pensamientos posmodernos; sin embargo, hay una gran diferencia entre estas y lo que actualmente se conoce como performance y posdrama. Lehmann (2013), influido por el Estructuralismo, ofrece una tabla de rasgos que les son propios: autorreferencialidad, mecanización, parodia, autoficción, producción en cadena de significantes, desjerarquización de los medios, antitextualismo, anti-ilusionismo, repetición, deshumanización, desdramatización, collage, *deus ex machina*... El problema reside en que este catálogo de rasgos

podría pertenecer también al Barroco o a las Vanguardias —y tendría sentido la similitud— y esto es debido a que el acercamiento a lo posdramático que hace Lehmann es, en numerosas ocasiones, superficial en un sentido descriptivo, es decir, su descripción de la estética posdramática naturaliza el modo de producción, de distribución y de organización civil que lo ha hecho posible. A esto se añade la problemática de la crítica con respecto a los géneros y a los subgéneros. En realidad, ‘posdrama’ y ‘performance’ son dos términos insuficientes a la hora de referirse a lo ‘posmodernista’ en el teatro, precisamente porque este se caracteriza por su acción transversal y transgenérica. Si el canon ha pasado a ser individual, ya no tiene sentido acogerse a convenciones preestablecidas, sino, más bien, a modos de articular un artefacto estético necesariamente abierto a tantos moldes, contextos y significados como procesos creativos hay en el mundo.

Dicho esto, podría decirse que la realidad material del mundo posmoderno ha generado ciertas tendencias estéticas —que se recogen bajo el paraguas del posmodernismo— que desintegran los cimientos en los que históricamente se ha asentado el drama. Por tanto, en este artículo se considera el posmodernismo como la abstracción de una serie de consecuencias estéticas y el posdrama y la performance como un fenómeno eminentemente social, concreto y material de la desintegración de las estructuras históricas del teatro occidental. A diferencia de lo que considera Lehmann, el posdrama no resulta de la adscripción abstracta a una serie de tendencias posmodernistas, sino que su existencia es la consecuencia de la reestructuración de la superestructura. Ahora convendría ver cuál es el proceso interno de desintegración que tiene lugar en el drama desde una mirada diacrónica.

2. Estructuras artísticas de lo posmoderno: el drama se escinde de lo representacional

Si lo dramático es una cuestión de tiempo, lo posdramático es una cuestión de espacio y así lo refleja el teatro actual. Lotman (1970: 283-286) distingue en todo artefacto estético la fábula y el *topos*. Este segundo elemento lo define como el conjunto de relaciones y dinámicas transpuestas de la realidad que acontecen en los límites de la ficción y que suponen una visión finita —el espacio estético— del espacio infinito, o sea, de la *res extensa*. Esta distinción binómica —constructivista— arroja luz sobre la evolución interna del signo teatral. El drama, el subgénero por antonomasia del teatro y el espectáculo occidentales está en crisis ya entrado el siglo XVIII con el terremoto romántico de la subjetividad. Como apunta Sánchez (2002: 29-30), la emancipación y horizontalización de los medios teatrales no es nueva, ya la vaticinó Wagner en su ‘obra total’ y forma parte de toda una genealogía espectacular pictórica

clandestina eclipsada por el coloso de la fábula y su medio para manifestarse: la representación. La fábula, el conjunto de acontecimientos ordenados en el tiempo —por esto el drama es una cuestión de tiempo— a partir de presupuestos lógicos y saturados de contenido, es la consecuencia del triunfo del logos socrático y el fin del mito. En resumidas cuentas, aquello que ha permitido que el teatro dramático occidental se solidifique en lo representacional, es decir, en la reproducción de segundo orden de la realidad —con toda la tradición aristotélica¹⁰ que esto acarrea— es la naturalización de la fábula como medio para representar la realidad, pero no para aprehenderla y transformarla. Así, lo que diferencia la fábula del mito es esencialmente su relación con la realidad, con la verdad y con el Estado (Nietzsche, 1872). El mito no representa la realidad, sino más bien la presenta, la aprehende directamente, se erige como un productor de signos que afectan a la vida real de la gente y por eso está íntimamente ligado con lo ritual y lo litúrgico. Además, no parte de una reconstrucción temporal de los hechos, sino del hecho material concreto del propio ser y de su cuerpo —en la Antigua Grecia sería lo más parecido a lo que hoy conocemos como performance—. En cambio, la fábula, en este caso, el drama y lo representacional, no cumple una función individual vinculada con lo recreativo, sino una función catártica, colectiva, que no es más que la modificación del temperamento del ciudadano a favor del correcto funcionamiento del órgano del Estado —lo que la crítica marxista reconoce como control ideológico y cultural—. Además, con respecto a la realidad, el drama cumple una función propedéutica, solo sirve como medio para aprehenderla indirectamente, desde la representación y mediante prescripciones lógicas y axiomas como la verosimilitud o la unidad. Así, se presenta a sí misma como falaz —el *falso fallax*—, pues con esto se crea en Occidente la distinción entre lo real —el *logos*— y lo ficticio. De algún modo, es la Hegemonía¹¹ quien decide cuáles marcos o relatos son imaginados y cuáles no, ya que, tal y como apunta Gerrig (1988), el pacto de ficción no se construye a partir del principio natural de incredulidad, sino que la incredulidad se construye desde cero, pues el relato forma parte del conjunto de percepciones no sistemáticas del individuo. Así, el teatro apolíneo —la tragedia enmarcada en el drama— triunfa sobre el dionisiaco, pero este último nunca ha desaparecido. Desde el Romanticismo —el inicio del proyecto cultural burgués europeo— cobra cada vez más fuerza y triunfa por primera vez en las Vanguardias.

De este modo, lo que se entiende sincrónicamente como ‘emancipación con respecto a

¹⁰ Véase *Poética* (Aristóteles, 1974).

¹¹ En un sentido gramsciano. Véase *Althusser lector de Gramsci* (Morfino, 2015).

lo representacional', si se mira desde una óptica diacrónica, es, en realidad, un rechazo exacerbado de la tradición aristotélica occidental en el teatro. Todas las características del teatro posmodernista que da Lehmann son realmente un intento de atestiguar la reemergencia de este tipo de teatro —el de raíz paraestatal o dionisiaca— en tiempos posmodernos.

La autonomía de los medios, en este caso, significa destruir la jerarquía en la que el argumento o la fábula, a través de la palabra escrita, se propone como fin último de la escenificación y objetivo común del resto de dispositivos —iluminación, reparto, vestuario, sonido, *atrezzo*, etc. —. No necesariamente se prescinde de la fábula y de su soporte textual, sino que esta pasa a ocupar la misma relevancia que el resto de los medios, es decir, se descentraliza, y el teatro deja de representar la vida de hombres mejores u hombres peores para presentar un discurso desnudo de cualquier entramado argumental y de una cadena de acontecimientos. La Literatura teatral deja de estar mediada por el Estado una vez se rehúsa de la representación de la fábula; el Yo y el Otro tratan de crear espacios al margen del relato del Estado. Y en este sentido se plantea el giro moral de las Humanidades que Butler (2006: 163-187) define a partir de la desintegración de los espacios comunes en los que se representa el rostro del otro por parte de los medios de control ideológico. Es por esto por lo que interesa estudiar *el topos* en la ola posmodernista, el espacio físico y mental en el que se crea el discurso a expensas de la palabra y que pertenece tanto al espacio reproductivo como al proceso creativo.

Se debe entender que, si la fábula se arma desde la cadena de acontecimientos, el posdrama quiebra esta cadena y plantea el acontecimiento de forma que solo se puede entender en su individualidad. Este acontecimiento, entendido a partir de la definición que da Žižek (2018):

[...] en su esencia, un acontecimiento no es algo que ocurre en el mundo, sino un *cambio del planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él*. En ocasiones, dicho planteamiento puede presentarse directamente como una ficción que no obstante nos permite decir la verdad de un modo indirecto,

tiende a vaciar su contenido a favor de lo que Eco (1993) llama la 'obra abierta', es decir, la compleción del signo a partir de la interpretación y experiencia del espectador —y todo lo que se deduce en la Estética de la Recepción—. Así, los dramaturgos se ven 'obligados' a abrirse a una multiplicidad de sentidos y significados y la mejor forma de hacerlo es presentando simplemente el marco, el significante del acontecimiento, que en teatro se traduce en un cuadro o en el *tableau vivant*. En ese sentido, el acontecimiento se encuentra

relativamente cerca de la definición que da Spang (1991) de ‘situación’: «(...) corte transversal que se practica en un determinado momento del transcurso del drama, un corte que revela la combinatoria de los elementos dramáticos —figuras, espacio, tiempo— en su funcionalidad en un instante concreto». Esto implica en numerosas ocasiones producir un signo sin contenido argumental, un marco, una serie de elementos que delimitan un *topos* pero que no lo significan, o, al menos, no lo saturan. Así, el cuadro no remite a nada, mucho menos si es pasado o futuro, cronológico o acronológico, sino que emite los signos de una realidad que intenta ser tan real como el *ontos*. El acontecimiento artístico se propone como uno sociológico, como un agente social más —y de nuevo viene a la cabeza la idea de la liturgia, el rito, etc. —.

No obstante, aunque esta desintegración de lo dramático parezca un ataque frontal a lo hegemónico por la filosofía que se lleva a cabo en la generación de espacios alternativos y disruptivos, estos acaban por no serlo, precisamente, porque, como se ha apuntado anteriormente, el desarrollo de un afuera en el discurso posmoderno no es más que la desactivación de cualquier crítica racional totalizadora opuesta que desnaturalice el modo de producción que permite que existan, precisamente, estos afueras. Así, la performance y el posdrama pueden llegar a ser profundamente hegemónicos, no solo porque la Posmodernidad les proporciona los factores sociales y económicos necesarios, sino porque llegan a constituir un aparato de legitimización y justificación del nuevo régimen neoliberal y de sus dinámicas. Estamos, por tanto, ante una estética contradictoria, autofágica, que se postula como la generadora de espacios físicos y discursivos contrahegemónicos que acaban con la presencia del Estado en el objeto estético, pero que, a su vez, legitiman el estado de cosas y la forma en la que se han producido. Así, si se vuelve a considerar el conjunto abstracto de rasgos que operan en esa desintegración, el posmodernismo es un generador de espacios artísticos estériles, de no lugares. A diferencia de lo que pueda pensarse, la contradicción como matriz es y ha sido el rasgo primordial de la estética burguesa (Eagleton, 2006).

3. Estética y neoliberalismo: el shock perpetuo

Partiendo del concepto gramsciano de ‘hegemonía’ (Morfino, 2015: 58), el canon artístico occidental forma parte del conjunto de aparatos del Estado que son causa y efecto de sí mismos y que controlan al ciudadano de forma mucho más efectiva que la Fuerza. Entonces, una representación contracanonica debe ser necesariamente contrahegemónica, ¿o no? Una

de las victorias del nuevo capitalismo y su *stablishment* es precisamente haber fagocitado parte de las críticas frontales para posteriormente desactivarlas (Boltansky & Chiapello, 2002) y no solo eso, sino, además, recrear los signos de esta crítica pero sin su contenido, es decir, sin su capacidad transformadora. La confrontación al neoliberalismo se convierte en un producto de compraventa del mismo, como las camisetas de Inditex con la cara del Che Guevara. Corrientes como el ‘capitalismo verde’, el ‘capitalismo rosa’ o el ‘eurocomunismo’ serían las desviaciones anteriores a esta desactivación. Estas acciones también operan en las representaciones, entre ellas las teatrales. Las performances, los *ready-mades*, las instalaciones, el posdrama, etc. son considerados contracanónicos por confrontar el teatro dramático o de raíz mimética y las estructuras artísticas tradicionales, pero eso no los hace necesariamente contrahegemónicos, o sea, transformadores. Pero, si se diferenciara una dimensión estética – forma – y otra política – contenido –, se caería de nuevo en la trampa idealista de la estética burguesa. Gran parte del teatro político también se escuda en esta diferencia —y, por tanto, también caen en la trampa— considerando que

Las vocaciones que caracterizan al teatro político son la contingencia y el servicio. La renuncia a todo horizonte de trascendencia abstracta, a la idea de “genio artístico”, o del arte como espacio especial, “excelso”, entendido como un paréntesis en la vida. Un paréntesis que permite una catarsis meramente estética, un desahogo respecto de la “fealdad de la vida”. (...) Y, por supuesto, una actitud agresivamente anti mercantil, contra el espectáculo, el lucimiento, la banalidad que halaga al espectador [...] (Artés *et al.*: 2014).

El error reside en creer que lo estético es una categoría que el ser humano puede rechazar junto con lo político y lo moral. La Estética no es una decisión del sujeto o de su comunidad, sino parte necesaria para poder nombrarlos ‘sujeto’ y ‘comunidad’. Las estructuras de cualquier obra comunican y se posicionan tanto como su contenido; lo estético es político. Por eso el nuevo teatro —el posdrama y la performance— es el arte por antonomasia del neoliberalismo porque puede carecer —y lo hace en numerosas ocasiones— de contenido argumental, es decir, puede estar desactivado y suspendido, como un producto procesado y pensado para cualquier tipo de consumidor, pues «todo lo sólido se desvanece en el aire» (Berman, 2010). Si se tienen en cuenta las consideraciones anteriores, el subjetivismo radical, la producción de signos flotantes, la recreación de los no-lugares, la destrucción de la huella mnésica de la obra... estas serían causas y, a la vez, efectos de la hegemonía a la que se supedita la obra. Aunque el posmodernismo y sus estructuras son indisociables del neoliberalismo, sí que puede existir un teatro posdramático político que utilice sus recursos para desactivarlo, constituyendo, así, una verdadera amenaza de

desactivación para el capitalismo. Un ejemplo que se acerca tímidamente a este ideal en Valencia son las compañías teatrales de corte anarcosindicalista *Atirobecho* y *La Canadiense*, con obras como *Ladran, luego cabalgamos* (2013) o *2030* (2024) —ambas inéditas—, que se sirven de los elementos antes expuestos y de los marcos de la performance y el posdrama precisamente para cuestionar los valores de las nuevas subjetividades y volver a actualizar lo colectivo y la crítica racional. Dicho esto, el contenido de sus obras incurre en cierto eclecticismo —rasgo posmodernista— que acaba por generar ciertas contradicciones ideológicas táctico-estratégicas.

Uno de los grandes campos de acción sobre los que es interesante aplicar los esquemas estéticos y políticos del nuevo teatro es el shock psíquico del productor estético y de su esfera social. Como dedujo Klein (2015), el neoliberalismo, o sea, las políticas destructivas, autoritarias, descolectivizadoras y privatizadoras se llevan a cabo después de grandes shocks colectivos e individuales en los que la población se encuentra en un estado psicológico donde no es capaz de crear un discurso sólido y de ordenar los acontecimientos personales e históricos. Si se aplica esto retrospectivamente, se puede entender por qué el Dadaísmo —la negación del contenido y de la lógica— fue en realidad la respuesta estética al shock colectivo de los desastres de la I Guerra Mundial. Parece que la destrucción de la cadena de acontecimientos en el posdrama y la performance no es una excepción, en este sentido. La negación argumental puede llegar a servir como vía de escape de la realidad político-social; no solo eso, puede deberse a la incapacidad de imaginar lo que antes era imaginable (Scarry, 1985). Pero, si esto fuera cierto, las tendencias antiargumentales, deberían haber llegado a su fin más pronto que tarde, pues el shock se caracteriza por darse en un período breve de tiempo; sin embargo, su gran eclosión se produjo ya hace unos cincuenta años. Tal vez, el mayor logro del neoliberalismo en todos los niveles haya sido permitir la existencia de una contradicción, como lo fue en su momento el campo de concentración (Agamben, 1997): el ‘shock perpetuo’. El ciudadano se encontraría en un estado de excepción constante, en un campo que abarca toda la superficie de Occidente. Un estado de excepción genera arte de excepción. Así pues, desde los estudios de Memoria, el arte posmodernista podría entenderse como la hegemonización y perpetuación de un arte testimonial incapaz de reintegrar el vacío en la huella mnésica del sujeto.

4. *2030*, de *La Canadiense*

En el desarrollo de mi Trabajo de Final de Máster¹² (2023-2024) en la Universitat de València tuve la oportunidad de presenciar los ensayos y el estreno de esta obra, así como de poder analizar el texto dramático inédito y conversar con algunos miembros de la compañía. La obra fue representada del 19 al 21 de enero del 2024 en el *Teatre el Musical*, en la ciudad de Valencia. Estuvo interpretada por Rubén Cerdà-Bacete, Sara Cerón y Marc Estrellat, y fue dirigida por Francesc Romeu.¹³

La obra sitúa al espectador en 2029, donde el futuro distópico que augura la perpetuación del sistema de producción actual se materializa por momentos. Los protagonistas, un sujeto colectivo o coral, ante el apocalipsis inminente y el colapso climático del planeta Tierra, deciden organizarse para acabar con el régimen capitalista y así sentar las bases de un nuevo mundo que no acabe con toda forma de vida. Así, la obra da paso a diversas escenas en las que se escenifican los debates asamblearios sobre el cómo, el cuándo, el porqué y el contra quién de la lucha revolucionaria. En el transcurso de toda la praxis política y militante que materializa este sujeto coral mediante los debates, se interponen otros cuadros cuya diégesis es independiente a la del resto de escenas y que representan, mediante personajes alegóricos y reales, la ideología que encarna la obra y la compañía. Así, la obra se enmarca en una variante del posdrama muy común: el teatro-ensayo. El espectador entiende que no está asistiendo a la representación de un drama en un sentido estricto, sino que está asistiendo a una clase sobre militancia revolucionaria, tanto teórica como práctica. No solo eso, además, la obra, aunque con tintes postapocalípticos, es capaz de imaginar un nuevo mundo y rechaza los relatos de liberación individual que inevitablemente acaban cayendo en el saco nihilista. Con respecto a las consideraciones que he esbozado anteriormente, me interesa tratar en esta obra la cuestión del universalismo frente al localismo, la pugna aún existente entre lo apolíneo y lo dionisiaco y hacer una serie de anotaciones sobre su capacidad transformadora.

Durante la obra se hacen patentes una serie de ideologemas artísticas¹⁴ que indican una reivindicación de lo local, en este caso de lo valenciano. El idioma más utilizado a lo

¹² Mi trabajo giraba en torno al estado del teatro revolucionario en Occidente y fue tutorizado por el Dr. Jesús Peris Llorca.

¹³ Ficha técnica. Creación: Colectiva. Intérpretes: Rubén Cerdà-Bacete, Sara Cerón y Marc Estrellat. Dirección: Francesc Romeu. Ayudante de dirección: Carla Cea. Equipo de dramaturgia: Marc Estrellat, Sara Cerón y Francesc Romeu. Escenografía: Carla Cea. Vestuario: *La Canadiense*. Diseño de iluminación: Carla Chillida. Espacio Sonoro: Javi Córdoba y Marc Estrellat. Grafismos: Randoll Rocafort. Audiovisual: Álvaro Blasco y Rubén Cerdà-Bacete. Diseño de cartel: Ana Penyas. Producción: *La Canadiense*.

¹⁴ Entiéndase por 'ideograma artística' la representación artística concreta de la ideología del sujeto o colectivo que opera en el proceso de producción del objeto estético. Véase *Estética de la creación verbal* (Bajtín, 1982).

largo de la obra es el catalán y este convive con el castellano, sobre todo por el estado de diglosia en el que se encuentra en el habla coloquial en el territorio valenciano, pero también con el inglés. La lengua no suele ser un indicador ideológico, pero dada la coyuntura política aún de actualidad que se da en Valencia con respecto al tema lingüístico, en este caso, lo es. Y lo es también porque el valenciano es el idioma común de los militantes revolucionarios en la obra —quienes encarnan la perspectiva ideológica—, mientras que el castellano y el inglés son los idiomas de los políticos, los burócratas y los empresarios que gestionan el capital, como ocurre con los personajes de Isabel Díaz Ayuso o Elon Musk —los Otros—. Así, el idioma es el primer indicador de la apología del localismo como eje de la lucha frente a la barbarie globalista. A esto se suma el sujeto revolucionario reivindicado en numerosas ocasiones: el *llaurador*. El *llaurador* encarna los ideales revolucionarios porque en él se atraviesan dos identidades: la clase y el origen. De nuevo, se presenta otra evidencia del localismo que articula la obra: el origen, en este caso la pertenencia a un territorio cuyo desarrollo económico ha sido tradicionalmente el agrario, es condición *sine qua non* para poder llevar a cabo la revolución. Esto se ve claro cuando al inicio de la segunda escena una voz en *off* opone el «rei» al «llaurador» (La Canadiense, 2024: s.p.). Y junto a estas dos ideologemas, se suman otras de carácter audiovisual en las que se aprecia la belleza del paisaje rural valenciano siendo arrasada por una producción urbanística irracional.

Ahora bien, estos rasgos superficiales de la obra no pueden esconder las estructuras universales que los hacen posibles. Primeramente, la figura del grupo militante como protagonista es una leve adaptación de la estructura héroe-coro de la tragedia griega y, por tanto, del teatro dramático occidental. El protagonismo individual y la encarnación de los valores positivos, en ausencia de un héroe, es asumida por un personaje colectivo. Esta asimilación es un fenómeno generalizado en el teatro político hispano, como se ha demostrado en los encuentros anuales de teatro político hispano dirigidos por la compañía *Atirohecho*.¹⁵ Después, cabría reparar en la dimensión ensayística de la obra —el fenómeno que la hace posdramática—, que es consecuencia de la crisis representacional del teatro occidental. En vez de presentar una fábula como velo encubridor de una ideología determinada, el discurso ideológico de la obra trata de presentarse lo más desnudo posible, sin fábula o historia que valga, para intentar incidir directamente en la realidad. Esta incisión directa no es más que una prueba concreta del viraje de lo representacional a lo reproductivo,

¹⁵ Estos encuentros se dan en el Centro Social Okupado Autogestionado *L'Horta*. Véase *Dramaturgia y reflexiones desde el Sur del mundo* (Atirohecho, 2018).

Raúl Cano Cejalvo (2024): «La crisis representacional en el panorama teatral occidental y su repercusión en el teatro valenciano», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 182-200.

que solo puede explicarse a escala global en tanto que el cambio en el modelo de producción y de relaciones capitalistas en el bloque occidental ha virado en el mismo sentido: ya no es necesario ni la simbolización de los objetos ni de los cuerpos para darle un sentido al sistema que los produce, solo es necesario asegurar y naturalizar este sistema mediante su reproducción irracional. Así, lo reproductivo se erige como la ideología artística del bloque occidental, pues no necesita ningún relato previo que lo justifique. Una obra posdramática y a su vez revolucionaria es la que encarna esta ideología para proponer un discurso racional que incida directamente sobre la realidad y pueda cambiar el estado de cosas. Por último, una característica más de las estructuras universales que hacen posible esta obra es su estructura temporal en acontecimientos individuales. Como se ha expuesto anteriormente, la desintegración de lo representacional pasa necesariamente por acabar con la cronología de los hechos. Cada escena se presenta como un cuadro independiente en el que se transmiten ciertas ideas sobre el mundo real. No existe una historia autónoma cuya lógica temporal copte el espectáculo. Si bien las unidades del espectáculo dramático occidental son las de acción, espacio y tiempo, estas son sustituidas por una única unidad de acción que se reproduce mediante la repetición. Esto último se hace visible en la danza contemporánea que practican los personajes y que sirve de nexo entre escenas. De nuevo, este rasgo estructural de la obra no puede entenderse desde la consideración del género teatral a partir de entes más reducidos como el Estado-Nación o el espacio autogestionado, porque, desde un análisis materialista, el sistema de producción que ha provocado este cambio en la estructura del drama es supranacional.

Para finalizar, me gustaría incluir aquí una reflexión que hice a partir de mis conversaciones con los integrantes de la compañía. El estudio del teatro político implica considerar no solo las estructuras teatrales, sino también las estructuras políticas que hacen posible este tipo de teatro. Aunque no voy a hacer ahora una crítica profunda a la ideología política de la compañía, llegué a la conclusión de que el teatro no puede ser revolucionario *per se*. Si se considera el teatro como una burbuja de liberación inmediata, se incurre en la idea del afuera, del no lugar o del espacio liminal que plantea la nueva ideología capitalista como una falsa salida a su sistema de producción. Sin embargo, si este teatro se enmarca en una estrategia de liberación superior, total, y se asume su condición necesariamente capitalista, este puede contribuir realmente a un propósito revolucionario.

5. Conclusiones

En conclusión, el término ‘posmodernismo’ resulta útil para referirse de forma abstracta a las consecuencias estéticas de las causas sociales y económicas de la Posmodernidad y del neoliberalismo. Sin embargo, para referirse al fenómeno de reestructuración que sufre el teatro es necesario acudir a la materialización de este posmodernismo: el posdrama y la performance. De estos dos subgéneros llama la atención los siguientes rasgos: la licuación de los límites entre la ficción y la no ficción, la actualización de los presupuestos burgueses — ahora más solipsistas—, la representación de identidades relacionales, fluctuantes y desterritorializadas y el rechazo generalizado por las estructuras fabulares del drama occidental. Este conjunto de rasgos son la consecuencia de la crisis representacional del teatro, vinculado al nuevo sistema de producción capitalista que se impone en el bloque occidental.

No obstante, lo posmodernista no se erige de la nada, sino que forma parte de una genealogía en la que intervienen corrientes como el teatro dionisiaco, el teatro romántico, las dramaturgias de la imagen o las Vanguardias. Así, entender lo posmodernista debe pasar por establecer una diacronía que explique la evolución semiótica de las estructuras estéticas que ahora se imponen. El estudio del *topos*, de la huella mnésica, del acontecimiento y de su relación con el simulacro devienen imprescindibles a la hora de comprender el desplazamiento necesario de la crítica filológica hacia la antropología y la sociología. Asimismo, en cuanto a la consideración del posdrama y la performance y su relación con el canon occidental, este debe pasar necesariamente por asumir el fin de los cánones nacionales dado un sistema de producción supranacional.

Por otra parte, el nuevo teatro ha desarrollado distintas relaciones con lo hegemónico y su legitimación. Se puede concluir que, como la estética burguesa de los siglos XVIII y XIX, la estética posmodernista se plantea como un arma de doble filo que cuestiona y a la vez justifica los medios que la hacen posible. Sin embargo, la crisis idealista del arte burgués ha provocado la emergencia de representaciones cuyo argumento esté desactivado y, sobre todo, su capacidad de transformación social. Uno de los agentes que provocan esta crisis representacional es la existencia de un posible shock en el que el sujeto es incapaz o no tiende a imaginar la realidad a partir de la cadena de acontecimientos. Sea como sea, lo estético es también político y el posdrama igualmente alberga discursos contrahegemónicos que se sirven de las estructuras posmodernistas para intentar cambiar el estado de las cosas.

Por último, el análisis de *2030* da cuenta de que esta crisis representacional debe ser objeto de estudio de la crítica teatral y filológica, pues de ella se deriva el cambio en los presupuestos estéticos que definen este nuevo teatro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. (1997), «¿Qué es un campo?», *Nombres*, X, pp. 91-96.
- ARISTÓTELES. (1974), *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- ARTÉS, Patricia, César de Vicente Hernando, Carlos Pérez Soto y Teatro Público (2014), *Dramaturgias y reflexiones desde el Sur del mundo*, Atirohecho ed., Santiago de Chile, Editorial Popular La Pajarilla.
- AUGÉ, Marc. (2014), *Los «no lugares»: Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BAJTÍN, Mijaíl. (1982), *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
- BAUDRILLARD, Jean. (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- BAUMAN, Zygmunt. (2010), *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BERMAN, Marshall. (2010), *All that is solid melts into air: The experience of modernity*, New York, Verso.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. (1894), *Arroz y tartana*, Barcelona, Plaza & Janes.
- BOLTANSKY, Luc y Ève Chiapello. (2002), *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal.
- BOURRIAUD, Nicolas. (2017), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- BOURRIAUD, Nicolas. (2018), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- BUTLER, Judith. (2006), *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*, Barcelona, Paidós.
- EAGLETON, Terry. (2006), *La estética como ideología*, Madrid, Trotta.
- ECO, Umberto. (1993), *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- ENGELS, Friedrich y Karl Marx. (1991), *La ideología alemana*, Valencia, Universitat de València.
- GARCÉS, Marina. (2021), *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Anagrama.
- GERRIG, Richard. (1988), *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, New Haven, Yale University Press.
- KLEIN, Naomi. (2015), *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós.
- LADDAGA, Reinaldo. (2010), *Estética de la emergencia: La formación de otra cultura de las artes*, Barcelona, Adriana Hidalgo editora.
- LEHMANN, Hans-Thies. (2013), *Teatro posdramático*, México, CENDEAC.
- LOTMAN, Iuri. (1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Akal.
- LYOTARD, Jean-François. (1987), *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
- MORFINO, Vittorio. (2015), «Althusser lector de Gramsci», *UNLP-FaHCE*, XI(1), pp. 43-66.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1970), «Del ámbito de pensamientos de "el origen de la tragedia"» Michel Onfray (ed.), *Obras completas V: La inocencia del devenir*, pp. 13-30, Buenos Aires, Ediciones Prestigio.
- SÁNCHEZ, José A. (2002), *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SCARRY, Elaine. (1985), *The body in pain: The making and unmaking of the world*, Oxford, Oxford University Press.
- SENNETT, Richard. (2019), *La corrosión del carácter: Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo*
- Raúl Cano Cejalvo (2024): «La crisis representacional en el panorama teatral occidental y su repercusión en el teatro valenciano», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 182-200.

capitalismo, Barcelona, Anagrama.

SPANG, Kurt. (1991), *Teoría del drama: Lectura y análisis de la obra teatral*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra.

TAYLOR, Diana. (2015), *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones.

ŽIŽEK, Slavoj. (2018), *Acontecimiento*, Madrid, Sextopiso.