

EL TEATRO ANTE LA GLOBALIZACIÓN:

El Caso Mexicano¹

Beatriz J. Rizk

COLOMBIA / USA

Teatro Prometeo, Miami Dade College

Ya bien ubicados en la “era” de la globalización y, al parecer, rebasada la brecha que nos unía, o nos separaba, del proyecto modernista denominada mal que bien “posmodernismo”,² una nueva aproximación que registre los “deslizamientos paradigmáticos” que han ocurrido en las últimas décadas se hace imperante. Entre éstos, no hay duda que la confrontación entre lo global y la singularidad histórica está produciendo discursos que están señalando lo tendencial y contradictorio de toda identidad forjada desde arriba -por precepto-, como ha ocurrido la mayoría de las veces, insertándose en una cultura “otra”, con símbolos y modelos que vienen de afuera. De esta manera, se va tensionando lo propio, pues es obvio que las utopías cotidianas ya no se forjan en el espacio geopolítico tradicional ni en sus respectivas identidades culturales.

En el caso mexicano, tal parece que está quedando atrás la identidad del mexicano, construida a lo largo del siglo XX, con su fijación del elemento indígena/mestizo que permitió la construcción de un nacionalismo de palabra y su recurso a la historia misma: la oficial, fuente indiscutible de la que abrevan los discursos/relatos fundacionales de la nación.³ Por tanto, la ruptura con el proyecto alineado por la Revolución Mexicana que se llevó a cabo gradualmente, iniciándose a mediados de la década de los ochenta y llegando al momento de crisis en 1994, no sólo acarrea una redefinición del proyecto nacional bajo otras premisas, las del mercado mundial; sino que también modifica la posición del ciudadano ante el mismo.⁴

1 Este texto forma parte de una investigación más amplia con el título *Imaginando un Continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano* que se encuentra en proceso de publicación.

2 Para una acercamiento a las artes escénicas latinoamericanas bajo la perspectiva de la posmodernidad, ver Rizk B. [2001, 2007].

3 Nos estamos refiriendo a José Vasconcelos quien sentara las bases “del proyecto cultural de México”, por el resto del siglo XX, en su seminal *Raza Cósmica* (1925), en el que “el mestizo se convierte en el símbolo étnico de la identidad nacional” (del Val 1999:353).

4 Escogemos el año de 1994, en la que entra en práctica el Tratado de Libre Comercio (más conocido por su sigla en inglés: NAFTA) a la par con el Levantamiento Zapatista que tuvo lugar en la misma fecha, estando Carlos Salinas de Gortari en el poder, por parecernos el eje clave sobre el que ha girado la vida azarosa de la política mexicana durante las dos últimas décadas, marcando el principio del fin para el PRI, el partido hegemónico en el poder. Entre los estudios históricos más acuciosos que dan cuenta del desarrollo y decadencia del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que surgió de la Revolución Mexicana, en 1910, y que gobernó el país por setenta y un años sin interrupción, hasta culminar con la elección presidencial de Vicente Fox, del Partido Acción Nacional (PAN), en el año 2000, ver los libros de Krauze (2001), Rosas (2006) y Schettino (2007).

El sentido de que toda decisión política surgía de un núcleo central absolutamente doméstico, a través de disposiciones nacionales, cuyo máximo gestor era el presidente quedó atrás. Cada vez más se siente la imagen de que el país es manejado por fuerzas que vienen de afuera. ¿Cuál puede ser el verdadero poder que emana el mandatario de la nación en un mundo manejado por el mercado y la globalización?. Ante esta disyuntiva, en un proceso político cerrado, bordeando en el verdadero ostracismo como ha sido el mexicano, se ha dado paso a un proceso de despolitización que -a su vez-, propicia una mayor participación por parte del individuo.

“Despolitizado” no quiere decir “a-político”; es evidente que aunque muchas de las propuestas escénicas que visitaremos aquí ya no siguen el viejo esquema derecha-izquierda de la práctica política, en el que se situaba todo discurso contra-hegemónico, sí siguen siendo absolutamente cuestionadoras de “otros” centros hegemónicos que -ni necesaria ni reconociblemente-, están situados dentro del territorio nacional. En este sentido, los cambios que ha efectuado la globalización, aunque no ha entrado por medios “políticos”, sí ha afectado la visión política del individuo, en la manera como encara la vida cotidiana y sobre todo como se posiciona él, o ella, ante la invasión o la aceptación de modelos extranjerizantes. No hay que olvidar que el “nuevo orden de las cosas” es uno en el que, ante el asedio al que las culturas están siendo sometidas, la globalización y la regionalización (o “localización”) son dos caras opuestas de una misma moneda.

En un mundo en el que la “ideología del liberalismo se convierte en la del mercado mundial”, no sólo entran al ruedo formas de vida “transnacionales” (igual que la economía, la cultura se ve afectada en proceso de transnacionalización),⁵ sino que las “crisis” pasan a ser percibidas “desde un punto de vista global” (Beck 1998: 29). Por otra parte, si el neoliberalismo, como podemos colegir, implica una ideología, la globalización en realidad no, aunque sí entraña una utopía, que en el caso mexicano se confunde con la del “sueño norteamericano”. Al respecto, si para algunos investigadores, como Ulrich Beck, “El concepto de globalización se puede describir como un proceso que crea vínculos y espacios sociales transnacionales, revaloriza culturas locales y trae en un primer plano terceras culturas” (30); para otros observadores de la realidad como el periodista Thomas Friedman (2000), y el director teatral Richard Schechner (2002), la globalización, en gran parte, se circunscribe a la afirmación de la cultura norteamericana en otras culturas.⁶ No hay duda que en el caso de México este predicamento tiene validez pues a veces da la impresión que no es pluralidad sino un solo mundo el que se está revalidando a través de otro, el de la cultura popular norteamericana.

Ahora, una cosa es cierta y es que la(s) identidad(es) dejaron de ser inamovibles (eso

5 Para Beck, lo “transnacional significa el surgimiento de formas de vida y acción cuya lógica interna se explica a partir de la capacidad inventiva con la que los hombres crean y mantienen mundos de vida social y relaciones de intercambio sin mediar distancias” (1998:50).

6 Para Friedman, se trata de un desenraizamiento de las culturas, a un ritmo nunca visto antes en la historia de la humanidad, cuyo resultado es propiamente un “*Disney-round-the-clock-homogenization*” (2000: 23). En cuanto a Schechner, es primordialmente Hollywood y su chata visión del mundo la que se está infiltrando a través de los productos artísticos de otras culturas.

es si algún día lo fueron) para estar sujetas a procesos de transformación permanentes, sobre todo en estos tiempos en que se engullen identidades a gusto del consumidor. Por esta vía, en realidad, ya no se puede hablar de una identidad sino de “interacciones identitarias”. Aparte que es obvio que el mismo “cuestionamiento profundo al que están sujetas las identidades nacionales es un síntoma del agotamiento de los modelos sociales instituidos” (Béjar y Rosales 1999:19), y esto no sólo se limita al caso mexicano. Ahora, si, por una parte, no se han podido borrar las antiguas nacionalidades indígenas, como quisieran algunos, por el otro, no hay duda que han surgido nuevas identidades socio culturales que se aproximan y orientan a “un modelo mundial”, a movimientos sociales transnacionales, a la globalización “desde abajo” o a un nuevo cosmopolitismo (Beck 1998:50). Incluye esta reflexión al movimiento punk que -como veremos-, se adscribe y surge como una comunidad internacional.

Una obra relativamente temprana, que ilustra como anillo al dedo estas “nuevas posiciones culturales”, es *Superhéroes en la aldea global* (1993-95), de Luis Mario Moncada. El espacio escénico se halla dividido, en realidad compartimentalizado como si fuera una contemporaneidad compuesta por archivos, en áreas diferentes; en una de ellas se encuentran los “cuates”, quienes están viendo un match de boxeo de Myke Tyson; en otra están los “camaradas”, presididos por “Fidel” y “Ernesto”, ya de tercera edad, quienes no necesitan introducción y en otro espacio se encuentran unos “punks”. Las áreas se encuentran unidas pertinentemente por un televisor rodante en calidad de vaso comunicante.

Para empezar, no hay duda que citar corrientes icónicas mundializadas, afianzaba en la región uno de los aspectos culturales de la incipiente globalización. Si Moncada basa su espectáculo en dos casos de la crónica del espectáculo que recorrieron el mundo, el primero el del pugilista Myke Tyson y sus incontrolables excesos de violencia fuera del ring y el segundo, la vida aparatosa y fugaz del grupo inglés The Sex Pistols, iniciadores del llamado “punk rock”, que gozó de gran influencia en la música rock de los años setenta, cuya divulgación se debe a los medios norteamericanos de difusión; también apelaba, y en un mismo nivel, a los íconos revolucionarios Castro y Guevara, todos gozando de muy buena audiencia a través de la misma televisión. Aquí, en cierto modo, no estamos ante el efecto de la globalización en las culturas nacionales o regionales, sino ante el efecto de la misma en las identidades individuales. Los “cuates”, por ejemplo, hablan de la denuncia que una joven, Desirée Washington, le estaba encausando a Tyson por abuso físico. Más adelante y mientras al fondo se está proyectando la pelea del pugilista, vemos a la misma Desirée, en la oficina del abogado, quien trata de disuadirla mediante un arreglo cuantioso de que no siga con el proceso, lográndolo a la postre. Los “cuates” terminan emulando la pelea, dos se ponen guantes de boxeo y se enfrentan en un imaginario ring. Uno de ellos decide pelear en nombre de Desirée y al darle un golpe al adversario le dice: “Y a ver si se te ocurre otra vez meterle mano a mi chava, pendejo” (25).⁷ Por su parte, los “camaradas”, consecuentes con la época, hablan de sus inversiones:

7 Todas las citas son del manuscrito de la obra, enviada por el mismo autor por correo electrónico.

Camarada 3: La regla es muy sencilla: cuando hay inflación guarda tus valores para que te den intereses: cuando no, entonces mantén el dinero activo.
(30)

De aprendices de financieros pasan a ser políticos burócratas y las “transas” de muchos años de práctica emergen, aparte de salir a flote la obvia despolitización que acarrea el acceso a la globalización pues, como queda claro en la obra, son los mismos políticos, proteccionistas de antaño, los que aseguraron su libre acceso, privatizando todo lo que se podía privatizar. En México, casi más que en ningún otro país de la América Latina, los negocios y la política han estado en las manos de prácticamente el mismo personal, aunque cobijados siempre bajo la “visión premoderna del bien común”. Dicho de otra manera, y como asegura el historiador Macario Schettino, “el gobierno mexicano es un gobierno de hombres de negocios” (339), siendo el presidente socio de casi todos los empresarios más importantes del país. Estando así las cosas, Fidel y Ernesto, ya no tienen más opción ni mayor uso que dedicarse a pescar, como sucede en la obra.

La simultaneidad de la acción, aunque en sitios distantes, propia de nuestros tiempos pos-posmodernos también se enfatiza con el tratamiento dado a los miembros del grupo Sex Pistols. Uno de sus integrantes Sid Vicious (nacido como John Simon Ritchie) estuvo envuelto en el homicidio de su novia Nancy Spungen, quien apareció muerta el 12 de octubre de 1978, desangrada por causa de una puñalada en el abdomen, en un hotel de New York, en el que se encontraba la pareja. En febrero del año siguiente, Sid se suicidó con una sobredosis de heroína, mientras esperaba el juicio por la muerte de Spungen, aparentemente propinada por su propia madre. En la obra presenciamos a la pareja que conforman Sid y Nancy haciendo el amor, no sin antes haberse agredido físicamente, usando como trasfondo un video del grupo en un concierto.

Aparece así en la metáfora de la hacienda latifundista el imaginario que ocupó el colectivo del pueblo mexicano durante una buena parte del siglo XX, auspiciada por el cine y gran parte de los medios de difusión. En esta imagen queda ya poco trecho hacía la “aldea global” que preconizaba Marshall McLuhan (1911-80), cuando todo el universo estuviera conectado a través de la tecnología y el alcance masivo de la media (ver McLuhan 1964). Aunque, no sin profundas contradicciones -que evidencia el final de la obra-, al terminar significativamente con una canción ranchera de Juan Gabriel.

Por otra parte, según el teórico cultural Arjun Appadurai, la imaginación es primordial en el proceso de la globalización adquiriendo “un poder único en la vida cotidiana”:

Numerosas personas en numerosas partes del mundo sueñan con y ponderan la mayor amplitud de “vida posible”. De este modo se establece una proximidad imaginaria con figuras simbólicas de los medios de comunicación. Las gafas con las que las personas ven y valoran sus vidas, esperanzas, derrotas y situaciones diversas, están hechas desde el prisma posible que la “televisión” presenta y celebra de manera interrumpida. (La cita es de Beck 1998:85)

Después de leer / ver la obra de Moncada, la pregunta obvia es, ¿quiénes son los Superhéroes?. El concepto de “aldea global”, fuera de postular una especie de ausencia de clases, es un llamado, en cierto modo, al regreso de lo “comunitario”, como parece que se da en la obra alrededor de los tres núcleos principales, aunque estas comunidades ya no estén contenidas en la propia región geográfica. Entonces si de la crisis de la susodicha “lucha de clases” pasamos, en cierto modo, a la “crisis de la identidad”, la pregunta reformulada sería: ¿quiénes somos en esta nueva sociedad mundializada? O, puesta de otra manera, ¿nos estamos dirigiendo a la creación, o participación, de una identidad pos-nacional”?

No hay duda, como señala Schettino, que “la herencia más duradera del régimen [revolucionario] no era una organización, sino una mentalidad” (2007:445), pero ¿cómo, se pregunta el mismo historiador, construir un “nuevo régimen político” que corresponda con el “nuevo orden de las cosas” sin contar con una “política común” y una cultura que la apoye? (451). Además de que es evidente que una sociedad que pierde su anuencia colectiva, como bien afirma el citado investigador Beck, pierde también su capacidad política.

Ahora si la obra de Moncada nos dejó más preguntas que respuestas, en *El evangelio según Clark*, de Richard Viquiera se van disipando estas dudas. El título se refiere, por supuesto, a los textos fundacionales conocidos como los Evangelios: los “verdaderos” evangelios según los cuatro reconocidos evangelistas. Aunque ya sabemos que no son los únicos, el autor se acerca al de Judas Iscariote. Este texto es cifrado en la vida de Jesucristo, el hijo de un carpintero judío, al que las referencias europeizantes y norteamericanas insisten en describirlo como “güero” y ojiazul (como señala la pieza), quien por designio divino se convirtió en el Mesías y fue el portador de la utopía que más éxito ha tenido a través de los tiempos. La pieza nos recuerda que este relato es lo más cerca que el mundo puede apelar a una “memoria mundial” pues las otras, de paso, las guerras, las pestes, “solo han servido para recordar [...] confrontaciones históricas” (Beck 129). En el caso de México es de particular importancia esta referencia, pues parece ser la única “religiosidad” que ha salido incólume del derrumbe del “régimen revolucionario”, no sin que, desde una perspectiva neoliberal (y por supuesto neo-conservadora), se señalen ciertos momentos dudosos tildados de “izquierdistas” y hasta de “comunistas” en el comportamiento de Jesucristo, como fue la expulsión de los mercaderes del templo. A este Evangelio se enfrenta otro contemporáneo que emerge de los *comic books*, y da cuenta de la vida de Superman, el superhéroe norteamericano por excelencia (aunque haya nacido en el planeta Krypton y, hasta donde nuestros conocimientos alcanzan, no se haya nacionalizado, lo que lo convierte literalmente, de paso, en un literal “*illegal alien*”). Como se sugiere en la obra, este nuevo “Evangelio” debería ser en inglés. Ahora, si lo medimos por los índices de la actual globalización, que lleva como bandera la utopía del “sueño norteamericano”, contando además con la masiva inmigración de mexicanos al país del norte, que representa un total de más del 4% de su población después de 1995 (Schettino 2007:498), nos damos cuenta que ya está entrando en franca competencia con el anterior.

Sobre una barra gigantesca de la que penden tres columpios se desarrolla toda la obra;

a los dos personajes ya mencionados se unen por un lado, Judas Iscariote y María Magdalena y por el otro, el doble del héroe de cartulina, Clark Kent, Louise Lane, su enamorada con la que mantiene al parecer una relación platónica, y su enemigo mortal Luxor. De obligada mención es la actuación de Carlos Valencia, el actor que representa a Clark Kent, y a las dos mujeres de la obra, por su capacidad camaleónica de transformarse en los diferentes personajes. Por cierto, los del género femenino los hace en travestí, dándole a la obra otro sesgo que ya entra a jugar con el debatido discurso de los roles sociales que cada género debe cumplir y su hecatombe ante el hombre vestido de mujer; a la vez que cuestiona las teorías freudianas. En el caso de Superman y Clark Kent, el “ego” y el “alterego” entran en competencia, pues aunque el que tiene la capa puesta, por asociación se cree el “superego”, esto incita las protestas vehementes de Clark Kent quien cuestiona, “¿Por qué siempre soy yo el yo y no el superyo?” El espectáculo se desarrolla a medio camino entre la sátira, la carpa, el circo (no sólo se columpian vigorosamente sino que caminan por encima de la barra, hasta en tacones, demostrando un equilibrio y un sólido entrenamiento corporal), la revista de tandas, hasta bordear en la pornografía, y la lucha libre. Es evidente que el enfrentamiento entre las ideologías aparentemente en pugna, de los dos “superhéroes” sobrevivientes de todos los derrumbes, incluyendo el del muro de Berlín, llega al clímax en la simulación de una pelea formal en un ring imaginario, en la que el más antiguo, Jesucristo, lleva la peor parte. Las texturas universalistas de lo religioso y el comics en los dos “héroes” es destacada, pero la visión esencialista del mundo de Superman, y su facilidad de imponer a los demás sus valores prevalece, sin necesidad de revestirlo con discursos políticos ni requerir conversiones de ningún tipo. Todas las pretensiones de verdad, parecen ahora tener que estar refrendadas o validadas, por el mundo del mercado, que a su vez pasa a ser el sitio del enunciado desde el que se abren espacios libres para la configuración creativa; aunque se trate de la pornografía, como llega a ser el caso aquí. Según Estela Leñero, “esta visión juvenil iconoclasta” de las “dos ideologías dominantes de hoy” es, “refrescante para este clima de derechización que el gobierno del PAN ha ido infiltrando en el tejido social, aliándose al Ejército y a la iglesia institucional” (*Proceso*, 28 de agosto de 2008).

Una mirada absolutamente corrosiva del mundo que provee no pocos de los modelos de la vigente globalización nos la ofrece Legom en *Odio a los Putos Mexicanos*, en la que denuncia el racismo atávico de una sociedad, la norteamericana, ante el otro racial o étnico, primero expresada contra el elemento afro-descendiente y después enfocada, en estos últimos años, hacia el mexicano. Uno de los iniciadores en México de la “narraturgia”, en la que a través de un personaje -testigo y narrador de la acción-, vamos a enterarnos de los sucesos de la historia;⁸ el autor está inculcando al propio

8 Según Edgard Chías, quien lo ha adaptado a su propia producción teatral, como veremos, el concepto de “narraturgia” parte del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra. Creemos, como aduce Chías, que es el elemento de la simultaneidad del campo de la comunicación el que opera aquí aunque diferimos del autor cuando afirma que “la narración [...] se enfrenta a una construcción del lenguaje distinta al código que conoce, a una construcción del lenguaje libre y que se reinventa cada vez y que no tiene canon reconocible” (2008:102), por cuanto, como muchos otros recursos estilísticos, ya estaba previsto en las vanguardias. Y aquí nos viene a la mente el cuadro “El falso espejo” del belga René Magritte (1898-1967). El espacio está ocupado por un ojo que, a su vez, refleja un paisaje con cielo y nubes. Traemos aquí el comentario de la investigadora María José Carrasco Campuzano, respecto a la pintura, por parecernos esclarecedora de la

“centro” de la sociedad y no a sus zonas marginales, de decadencia y de ser foco de fundamentalismos irracionales. Aquí se trata de Támara, hija de una familia blanca (los llamados “*white trash*” típicos) quien expone los odios culturales que mantiene su medio hacia el perenne “otro”. El poder del segmento evangelista en el país del norte, que ha conllevado al fanatismo religioso a ultranza, sale a flote aquí. De hecho, los personajes hablan con Dios cotidianamente y utilizan su nombre para matar con absoluta facilidad; de la misma manera que cuelgan “nigerianos”⁹ en árboles, organizan cacerías de mexicanos, o, como sucede en la obra, los queman vivos en un granero en donde se escondió un grupo de inmigrantes de esta nacionalidad. La imagen de la sociedad anglosajona, o por lo menos de una parte, que es la que está dictando las reglas del “nuevo orden del mundo”, se empaña notablemente al constatar que en su interior encierra segmentos de la población que parece que vivieran todavía durante la época premoderna. Lo que tenemos aquí realmente es el regreso a la familia primordial, en la que el incesto es moneda corriente y el comportamiento biológico sexual se encuentra a nivel de instinto animal. El hermano de Támara, después de una supuesta golpiza que recibió, de “cuatro nigerianos”, quedó imbécil y se pasa el día con el dedo en el ano. Cuando se cansa su hermana lo reemplaza. Aquí rige la ley de la selva y su organización es de tipo fanático-religiosa, en el que el sentido de justicia está supeditado a un racismo intenso. En este contexto, el trabajador autónomo que proviene de otras etnias y deviene, a mala hora, empresario es una afrenta a la que se responde con una actitud aniquiladora.

Si “Estados Unidos es la única nación imprescindible”, frase atribuida a Bill Clinton durante su permanencia en el poder (Rivadeo 1999:164), entonces esta mirada de dentro no deja de ser preocupante. Cómo puede el país que exporta e impone la democracia, por la fuerza, albergar en su seno a grupos que aun hoy en día creen ejercer su ciudadanía al eliminar al otro racial, sexual o étnico?. También está sucediendo otro fenómeno, que señala la obra, y es que la “mayoría” se está convirtiendo en minoría y obvio esto es motivo para más violencia. Un afro-descendiente, dueño de una papelería, asciende a alcalde de la ciudad, preconizando el ascenso de un segmento de la sociedad (obvia referencia a Barack Obama), pero, tal parece, siempre y cuando haya otro que ocupe su lugar en el imaginario colectivo de este pueblo. Por otra parte, como dice el refrán, “si por allá llueve, por aquí no escampa”, muchos emigrantes de otras

manera en como se aplica la “narraturgia” en las obras que vistamos aquí: “En la representación de un ojo, como en ‘El falso espejo’, se pueden establecer múltiples consideraciones por la gran simbología que encierra. Se puede decir que es una manifestación de fe al seguir el modelo iconográfico que la religión cristiana le ha dado; pero, por otra parte, si consideramos esta tipología iconográfica como real, vemos que este ojo no es real, sino que a la vez es un espejo o una ventana falsa y no real, a través de la cual vemos una parte de la realidad: el cielo azul con nubes. De esta forma, el ojo sería como una puerta que separara el mundo real del irreal, la vida de la muerte, la vigilia del sueño, siempre situando al espectador en el mundo de lo misterioso, de lo desconocido, como si fuera nuestro ojo el que mira y a través del cual vemos el cielo; pero a la vez y como en un juego óptico, este ojo clava su mirada en el espectador, y éste puede recibir esta mirada según sus estados de ánimo, con lo que puede resultar inquietante, turbador, paranoico e incluso ofensivo” (1991).

9 En este contexto, el uso de la palabra “nigerianos”, creemos, no indica la nacionalidad del país africano, sino la españolización del término “nigger” que era de uso común para denostar al afro-descendiente en Estados Unidos, por supuesto de manera peyorativa. Hoy en día se considera una palabra obscena y es absolutamente repudiada.

naciones no la están pasando mejor en territorio mexicano en su tránsito hacia el país del norte. En este sentido, la obra *Amarillo* (2009), de Jorge Arturo Vargas, “una exploración escénico-tecnológica”, da cuenta, al decir de Rodolfo Obregón, “del desarraigo y la brutalidad de la migración que incorpora una vertiente hasta ahora silenciada en nuestro teatro: las vejaciones que en México sufren los migrantes centroamericanos” (2010).

Quizás una de las características más notables de las obras que se inscriben, de alguna manera, en la era de la vigente globalización es la autopercepción del estado de transnacionalidad en que se encuentran muchos de los personajes, ya sea desdoblados en personaje/narrador, o interlocutor consigo mismo. Por otra parte, el poder imaginar vidas diferentes posibles hace que las piezas a veces se conviertan en verdaderos “paisajes de personas” en las que las imágenes propias y ajenas, de distintos grupos, se mezclan. Inclusive hasta situaciones que pudiéramos llamar casi infra-humanas que parecen estar supeditada al “poder del mercado de vidas imaginarias”.

Personajes de distintas épocas se translocalizan fácilmente sobre ejes temporales, en este caso la misma puesta en escena. El temprano caso de *Vacío*, de Carmen Boulosa, basada en las últimas horas que pasó en vida la malograda escritora Sylvia Plath, antes de suicidarse poniendo su cabeza dentro de una estufa de gas, es un buen ejemplo. La obra fue montada por Julio Castillo con el grupo Sombras Blancas de Jesusa Rodríguez, en 1980, y re-escrita por la autora para su publicación en 1996. Como explica la dramaturga, “Sylvia Plath es ella misma pero al mismo tiempo el personaje engendrado por los poemas de la escritora” (335). A la poeta inglesa, en escena, la acompañan tres voces de mujeres; la primera “es el sueño, la pesadez, la preparación de la maternidad”, es un personaje lleno de ilusión y de felicidad; la segunda, “está basada en la muerte, la impotencia, es una máquina encadenada a la femineidad”. Este personaje representa, en realidad, el eslabón de la maternidad con la muerte; de hecho, tiene un aborto involuntario en escena. La tercera, vestida como una empleada de oficina, está embarazada a su pesar y entregará la criatura en adopción al dar a luz. El cuadro lo completa La madre, que salta del refrigerador, para no decir nada, o mejor dicho musitar incoherencias. El énfasis de la obra está puesto en los versos de Plath y en la mujer naturaleza que da y quita la vida, incluyendo la propia, mas a través de las palabras, las palabras que son como “hachas, desde cuyo golpe el bosque suena” (340), abriéndole al teatro la posibilidad de recuperar la oralidad y se problematice el uso del lenguaje, como se ha venido haciendo. Por otra parte, en un mundo en el que se lleva décadas luchando con el problema de las exclusiones, y por supuesto la mujer en primera línea, la “dimensión simbólica” que cobra la poeta, evocada en la obra, interviene en una subjetividad en devenir, mas allá de cualquier frontera geopolítica.

No hay duda que la entrada e inundación del mercado mundial entraña la formación de identidades cosmopóliticas un tanto inesperadas, además como advierte el antropólogo catalán Joseph Llobera, (1996) ante “el aumento continuo de la densidad moral”, la “identidad nacional” puede dejar de ser tan importante y dar paso a que se “produzcan niveles crecientes de identidad múltiple” (1996:189-90). Estamos ante un proceso esquizofrénico pues lo que tiene lugar, en no pocas ocasiones, es un descalabro entre

la propia vida, quizás anodina, y la imaginada, rica en posibilidades de todo tipo. Como posible respuesta a este proceso, ha surgido una dramaturgia plagada de personajes limitados, muchos de ellos “monstruos”, en el sentido tanto literal como metafórico de la palabra.

De Monstruos y prodigios: La historia de los castrati (2001, 2005), de Jorge Kuri y Claudio Valdés Kuri, con el Teatro de Ciertos Habitantes, ilustra pertinentemente este punto. Desde el principio sabemos que el material que vamos a presenciar tiene que ver con seres anormales, considerados monstruosos “fenómenos que aparecen fuera del curso de la naturaleza” (112). Para empezar es un centauro el que se encarga de presentar la obra enumerando casos notables, como “el niño molusco”, que nació sin huesos; “el demonio piamontés”, una criatura que nació con cinco cuernos en la cabeza; y el “castrato” que con su canto “encarna el misterio de una voz que franquea constantemente el abismo entre el monstruo y el prodigio” (113). En seguida pasamos a una lección de anatomía pormenorizada sobre la castración de un niño, en manos de dos siameses todavía unidos, Jean Paré, quien habla en francés, y Ambrosio, quien lo hace en italiano. Completa el cuadro, al abrir la obra, el clavecinista Baldassare Galuppi; Suleiman, un esclavo eunuco negro, al que todos tratan a las patadas y, por supuesto, el castrato, que en un registro de soprano coloratura alcanza las notas altas de sus antecesores, interpretado con maestría por Javier Medina. Estamos ante la peculiar historia de los castrati, en una conferencia “magistral” teatralizada, al tiempo que nos deleitamos con las melodías entonadas por el castrato, como “*Quem dolebat et morebat*”, de Giovanni Battista Pergolesi (1710-36). “La aventura”, representada en la obra, “duró tres siglos, desafiando todas las leyes de la moral y la razón, para concluir la imposible unión del monstruo y el ángel” (155).

Asimismo desde un principio se establece un nivel absoluto de auto-referencialidad; todos los personajes están conscientes que se hallan en el teatro aunque la pieza va más allá de la susodicha técnica del teatro-dentro-del-teatro. Aquí va cobrando forma una confrontación con el público que termina literalmente a golpes de pastelazos que los actores arrojan desde el escenario (y que empiezan a recibir de vuelta pues el público invariablemente responde de esta manera),¹⁰ preconizando la llegada de Napoleón, quien con un cañonazo arrasará con todos a la postre.¹¹ Después de la época barroca en la que los castrati reinaron supremos (se estima que un 70% de los cantantes de ópera, en un momento dado, eran castrati), debido a sus desafueros emocionales, tal como lo registra la obra, cayeron en desuso y hacia 1820 su declinación fue total. En total competencia con la mujer, una vez ésta fue permitida en los escenarios, tampoco hubo más campo para los castrati. Se supone que la última función de un castrato fue en Londres en 1825, cuando Giovanni Battista Velluti cantó “*Il Crociato*” de Mayerbeer.¹²

10 Así sucedió en Miami, en donde se presentó la obra, en el Festival Internacional de Teatro Hispano, en junio del 2001, y en Nueva York, un mes más tarde durante la extensión que hizo el festival en esta ciudad.

11 Las “guerras de los pasteles” y la misma aparición de Bonaparte, de manera obvia para los mexicanos, los remite a la época de Maximiliano de Austria (1864-67) en que México volvió a ser Imperio, aunque esta vez a la europea.

12 En “Castrati History”, http://www.essortment.com/all/castratihistory_rzna.htm.

En esta obra vamos a detenernos en el tratamiento del negro eunuco, aunque estamos conscientes que en muchas instancias, en esta época de la globalidad, el ser mujer, indígena, negro, y/o homosexual ya puede ser tan solo un término referencial entre varios. Teniendo esto en cuenta, el tratamiento dado a este personaje, quien es ultrajado, manoseado, insultado y abusado, pasando de estereotipo a ser una caricatura de sí mismo, no deja de llamarnos la atención aunque sospechamos que éste es el efecto que pretende causar la obra. Cuando al eunuco negro le entregan un látigo, por ejemplo, para que castigue escénicamente al castrati durante una ópera, no se atreve “acostumbrado a recibir golpes, realiza su papel con timidez y torpeza”.¹³ ¿En un mundo sin fronteras cuál es el futuro del valor humano? Este parece ser una de las preguntas claves ante, como bien señalan los investigadores Raúl Bejar y Héctor Rosales, el “desbordamiento cotidiano de la frontera, al menos en tres ámbitos decisivos: el financiero, el mercantil y el informativo” (28).

Una obra inquietante nos llega de la mano de Claudia Ríos en *Las gelatinas*. Situada en un espacio que nos recuerda los años cincuenta, o sea estancada en el tiempo, aunque “con una televisión de los setenta”, la pieza se centra alrededor de Roberto quien quedó retrasado mental después de una sobredosis de hongos alucinógenos y pasa el día entero masturbándose. Su madre, quien se dedica a hacer gelatinas y venderlas para sobrevivir económicamente, le arregla citas con mujeres; desde una niña de doce años hasta mujeres experimentadas pasan por el apartamento. Al final, una de ellas, Chuy, con un niño de diez años, llega para quedarse. Cuando amenaza que se va porque “Roberto dice cosas raras. No me gusta...” (77), la madre, quien ya está encariñada con el niño, a quien le ha enseñado a que llame abuela, institucionaliza a Roberto y decide continuar su vida con la nueva familia.

Estamos, por un lado, ante un ejemplo de las llamadas “tribus modernas”, en la que las relaciones sociales que se van formando otorga sentido al modo de vivir por encima de las tradicionales (Maffessoli 1990), lo que se ha llamado asimismo “formas duras de solidaridad”. Por el otro, la decisión de la madre señala el momento en que el pasado va perdiendo su importancia como “fuerza determinante para el presente y en su lugar hace su entrada el futuro, es decir, algo no existente, sino construido, ficticio como causa de la experiencia y el quehacer presente” (Beck 1998:145), actitud que se va afianzando en la vigente globalidad.

13 El elemento afro-descendiente, sin duda, ha sido uno de los más marginados entre los subordinados en el país y no deja de venirnos a la mente el episodio de la emisión de una serie de sellos, en 2005, con la caricatura de Memín Pinguín, un popular personaje de una tira cómica, dibujado con rasgos negroides exageradamente pronunciados. Creado en 1942, el personaje sin duda forma parte del imaginario colectivo de su pueblo. Eso no quita que en aquellas sociedades, como en algunos sectores de Estados Unidos, en los que lo “políticamente correcto” empieza a formar parte de la cotidianidad, los sellos se percibieron como un acto denigrante hacia una comunidad justamente por perpetuar el estereotipo, máxime cuando el presidente Vicente Fox, había señalado, unos semanas antes, que los inmigrantes indocumentados mexicanos estaban dispuestos a emplearse en trabajos que “ni siquiera los negros querían” (Cit. por James C. McKinley, Jr., “New Racial Gaffe in México: This time It’s a Tasteless Stamp Set”, *The New York Times*. June 30, 2005.)

Ahora, ¿cuántas formas de utilizar su imaginación se pueden concertar en sujetos participantes de la globalización? El proceso de creación de imágenes está siendo obnubilado por los medios masivos de comunicación cuyas formas de representación tienen poco que ver con “el sentido de lo mexicano”. No hay duda que la relación que se establece entre los “fenómenos de identidad” y los modelos que proponen los medios es trascendental, pues no solamente lleva a los personajes a observar su presencia en el mundo sino la de los demás, aunque hacerlos compatibles lleve, como dijimos al desquicio mental. La obra *Ik Dietrick Fon*, de Martín Zapata (2005) toca este punto. Desde un principio, por la descripción del protagonista Petreck Bull, estamos ante un ser insípido e insignificante, en medio de un vacío evidente. Al comenzar la obra, nos encontramos con un escenario desocupado, “sólo hay una silla. Sobre ella hay un sombrero y un saco, ambos de color negro”. Petreck, por su parte, viste “pantalón negro, zapatos, corbata y tirantes del mismo color. También lleva puesta una camisa blanca. Por la posición en que se encuentra parece un hombre deforme” (19).

Se trata de una vida inundada por las imágenes y el contexto cultural que proveen los medios de comunicación, cuya importancia está enfatizada por el mismo título extranjerizante de la obra. En este sentido, el personaje no tiene más escape que dar rienda suelta a su imaginación, dejar que el simulacro de una realidad, la que él prefiere, de una vez por todas, ahogue lo demás. Por supuesto queda clara la contradicción entre la vida chata del explotado de siempre y lo que le promete el mundo de la globalización; la cuestión parece ser cómo convivir en dos proyectos diferentes de “modernización”, siendo éstos la gris cotidianeidad de un subempleado y el sueño de la sobre-moderidad.

El enajenamiento que experimenta se refleja en el idioma que utiliza que es “extraño, desconocido”: “sus palabras reflejan un estado de angustia que linda con el horror”. Cuando se calma, el idioma se transforma al español. Todos los personajes hablan ese otro extraño idioma que fonéticamente, como indica el título de la pieza, se parece al alemán, sin serlo. Petreck es empleado de la Stun Telegrapher Graus, y lleva una vida sedentaria, de su casa al trabajo y del trabajo a su casa haciendo diariamente las mismas cosas, repitiendo los mismos gestos y siendo apabullado de manera inmisericorde por parte de sus jefes, además de estar sobrecargado de trabajo. El día en que sucede el acontecimiento -que tiene lugar en la obra-, se levanta más alegre y con mejor disposición que los otros días. Haciendo uso de la técnica de la “narraturgia” [ya citada], el personaje se desdobra, unas veces haciendo de Petreck y otras de narrador; sirviendo de intérprete al primero, contando por ejemplo, “que habla del rencor que siente por todo lo que lo rodea y habla de que pronto va a transformar su vida, pues él merece otra cosa” (26). La otra vida se anuncia con la aparición de Zarah, una bella desconocida, a la que encuentra en el bar “Hilgrass”, el sitio habitual a donde va a tomar cerveza después del trabajo. Ella habla en el idioma extraño, mientras que Petreck conversa en español. Tiene la impresión de haberla visto antes, en sus sueños, “o en las alucinaciones que produce la fiebre. En algún lugar en donde la velocidad nos está rompiendo el cráneo...” (32). Zarah lo lleva a su apartamento, que acaba de alquilar pues está recién llegada a la ciudad y vive una noche apasionada a su lado. A la mañana

siguiente, Petreck le promete regresar esa misma noche. La nueva pasión que siente le da fuerzas, al llegar a la oficina, para enfrentarse al jefe y cogerlo a patadas antes sus insultos consuetudinarios. Petreck, como es de esperarse, termina despedido y cuando regresa al departamento de Zarah se da cuenta que éste ha estado desahogado por años y Zarah es realmente un producto de su imaginación. Sin embargo, encuentra detrás del sofá su sombrero que dejara la noche anterior y una vez ido el casero, que le mostró el apartamento, Zarah vuelve a aparecer dispuesta a compartir su vida con él. Aquí, de nuevo, está renunciando totalmente al presente, para darle campo a la activación utópica de un futuro, que sólo pertenece a su imaginación.¹⁴

Por otra parte, como bien hace en señalar el citado investigador Beck, “El proceso de globalización está construido por fuerzas resueltas a reducir los dominios de los espacios culturales locales que son los que verdaderamente proveen a las persona de un sentido de identidad, de un pasado, un destino y una dignidad” (1998: 147). Ya hemos visto que la globalización a veces representa “la perceptible pérdida de frontera del quehacer cotidiano en las distintas dimensiones”; algunos se adaptan de una manera, otros de otras, pero la enajenación para muchos, como podemos deducir aquí, puede ser una consecuencia ineludible. El capitalismo como forma de cultura y su influencia en la vida cotidiana, estimulando al individuo a que dependa de los “mediadores tecnológicos”, e interfiriendo en su sentido de identidad, este es el contexto en el que se desarrolla *Telefonema* (2005) de Edgar Chías, con la que cerramos este aparte. Los protagonistas de esta abigarrada historia son Ulises y Wanda. Él se presenta ante nosotros, inicialmente, como “Ulises, director de mercadotecnia en una compañía telefónica”. Es adicto a toda clase de píldoras que lo ayudan a mal vivir: “tengo una variada colección de pastillas para la migraña, para el insomnio, para no deprimirme, para la digestión. Soy el mismo Ulises, fuentes que paga con su tarjeta dorada los pormenores vitales” (160). Wanda, por su parte, es suicida. “todos los días, una vez cada vez, hago todo lo posible por quitarme de en medio, por borrármeme del mapa, por desaparecer...” (161). Los dos se encuentran, por primera vez, en una reunión de terapia de grupo, en el que hablan por orden sucesivo, una ninfomaniaca, un mitómano, una compradora compulsiva, un misántropo adolescente, un cleptómano, un señor con micro pene, el clásico alcohólico y un pirómano. Lo que sigue es una sucesión de encuentros y desencuentros de los protagonistas, a veces hasta utilizando otros nombres para lograrlos (Wanda, en una ocasión, se hace pasar por una cliente, Alicia, para pedir su ayuda y obligarlo a ir a una cita). Por lo demás, el amor y la amenaza vienen juntos. Ella constantemente lo amenaza con una pistola y cuando él logra apoderarse de ella, hace lo mismo. Aquí los sueños también se mezclan con la realidad. Ulises, por su parte, desarrolla doble personalidad; es uno de día y otro de noche cuando se viste de travestí e invade su propia oficina dejándola hecha un desastre. Es evidente que sufre lagunas de tiempo pues no está consciente de sus incursiones nocturnas, las que descubre cuando pone un video en su oficina.

14 Desde otro ámbito diferente, el de la dramaturgia española, no podemos dejar de traer el comentario del autor Luis Mateo Díez, en el prólogo a su obra *Celama* (2008), por parecernos ilustrativo de la situación que comparte, hasta cierto punto, con la obra de Zapata y es que, “a veces el pasado se contraponen con enorme solvencia y antigüedad a un presente casi inexistente que parece secuestrado por el futuro” (s.p.).

En realidad, Ulises es el gerente de “La línea ardiente, la voz de tu deseo”, que cumple con las fantasías de la gente, por teléfono. Así que cuando no está siguiendo a Wanda, en pos de citas clandestinas, está satisfaciendo las necesidades de una clientela que rayan en la obscenidad. Las pequeñas puestas en escena que organiza Ulises, a través del teléfono, resaltan la vacuidad de unas vidas gastadas en la soledad y el total aburrimiento. En este sentido, todos los personajes, incluyendo por supuesto los clientes, parecen ser seres enajenados, cuyas relaciones con algún “otro” se van reduciendo al uso del teléfono, y a veces también de manera anónima.

En la época del Facebook, del Twitter, del Youtube, del Blackberry y de otras técnicas novedosas de comunicación, parece que estuviéramos ante la incapacidad cada vez mayor del ser humano de comunicarse. Aun el acto sexual, que en principio requiere reciprocidad, se convierte en voyerismo, exhibicionismo, onanismo, hasta el punto de apelar a un “otro” virtual para poder satisfacerse. Por otra parte, la sensación de “déja-vu”, como en otras obras que hemos visitado aquí, lo impregna todo: “Esto ya lo había vivido”, musita Ulises frecuentemente, además de tener la impresión de estar atrapado en un barco que se está hundiendo:

Ulises: La poderosa sensación de estar formando parte del sueño de otro. La consistencia de irrealidad asaltando cada uno de mis miembros y la impresión de ir hundiéndome poco a poco en el piso. (204)

En cuanto a la forma, específicamente el uso de la técnica de la narraturgia, al hacer que los personajes a la vez que ven, son vistos, hace producir virtualmente la simultaneidad de sucesos que en algunas instancias no son simultáneos; brindándole a la obra un sesgo de rapidez vertiginosa que por momentos no solo deja agotados a los personajes. Según Chías, “El que narra se despoja de sistemas ilusorios, pero nos obliga, y más que obligarnos, nos permite acompañarlo en la difícil tarea de imaginar sin referentes duros, figurativos y costosos, mucho más costosos de lo que parecen, y no me refiero al dinero. Digo costoso porque anclan” (2008:150).

En fin, la globalidad quizás es inextricable a la actividad humana en el nuevo milenio pero ciertamente no es inexplicable y eso es lo que hemos tratado de hacer en este último aparte, desde el punto de vista de la dramaturgia contemporánea mexicana.

BIBLIOGRAFÍA

- BECK, Ulrich. (1998). *¿Qué es la globalización? Falacias del Globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós.
- BÉJAR, Raúl y Héctor Rosales. (1999). "Prefacio", en *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. Raúl Béjar y Héctor Rosales, ed. México: Siglo XXI Editores. 11-21.
- BOULLOSA, Carmen. (1996). *Vacío: Desdramaturgia con poemas de Sylvia Plath*, en *Teatro para la escena*. José Ramón Enríquez, ed. México: Ediciones El Milagro.
- CARRASCO CAMPUSANO, María José. (1991). "R. Magritte: Espacio y realismo de la imagen", *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española*. Cuadernos de Arte e Iconografía IV.8, en <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0820.html>
- CHÍAS, Edgar. (2008). "*Historias del falso elefante falso*", en *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* No. 13. Alicante: XVI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. 141-50.
- _____. (2005). *Telefonemas. Dramaturgia Mexicana Hoy*. Jorge Dubatti y Luis Mario Moncada, eds. Buenos Aires / México: Atuel / CONACULTA / Centro Cultural Helénico. Díez, Luis Mateo y Fernando Urdiales. 2008. Celama. Bilbao: Artezblai.
- FRIEDMAN, Thomas L. (2000). *The Lexus and the Olive Tree*. New York: Anchor Books.
- KURI, Jorge y Claudio Valdés. (2005). *De monstruos y prodigios: La historia de los castrati*, en *Dramaturgia Mexicana Hoy*. Jorge Dubatti y Luis Mario Moncada, eds. Buenos Aires / México: Atuel / CONACULTA / Centro Cultural Helénico.
- KRAUZE, Enrique. (2001). *La presidencia imperial: Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. México: Tusquets.
- LLOBERA, Joseph. (1996). *El dios de la modernidad. El desarrollo del nacionalismo en la Europa occidental*. Barcelona: Anagrama.
- MCLUHAN, Marshall. (1964), *Understanding Media*. Corte Madera, CA: Gingko Press.
- MAFFESOLI, Michel. (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria.
- OBREGÓN, Rodolfo. (2010). "*Diversidad de la escena mexicana hoy*", en *Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas / Current Trends in Latino and Latin American Performing Arts*. Beatriz J. Rizk, ed. Miami: Universal. (en prensa).
- RÍOS, Claudia. (2005). *Las gelatinas*, en *Dramaturgia Mexicana Hoy*. Jorge Dubatti y Luis Mario Moncada, eds. Buenos Aires / México: Atuel / CONACULTA / Centro Cultural Helénico.

- RIVADEO, Ana María. (1999). "La reinención democrática de la nación... ese dolor" en *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. Raúl Béjar y Héctor Rosales, ed. México: Siglo XXI Editores. 164-196.
- RIZK, Beatriz J. (2001), (2007). *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XI* (Madrid: Iberoamericana). 2nd Edition (Lima / Minneapolis: State of the Iberoamerican Theatre, University of Minnesota / Universidad de San Marcos).
- ROSAS, Alejandro. (2006). *Mitos de la historia mexicana: De Hidalgo a Zedillo*. México: Ed. Planeta.
- SCHECHNER, Richard. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- SCHETTINO, Macario. (2007). *Cien años de confusión: México en el siglo XX*. México: Santillana.
- VAL, José del. 1999. "El balcón vacío: (Nota sobre la identidad nacional a fin de siglo)", en *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. Raúl Béjar y Héctor Rosales, ed. México: Siglo XXI Editores. 326-366.
- VASCONCELOS, José. (1925). *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Barcelona: Agencia Mundial de Librería.
- ZAPATA, Martín. (2005). *Id Dietrick Fon*, en *Dramaturgia Mexicana Hoy*. Jorge Dubatti y Luis Mario Moncada, eds. Buenos Aires / México: Atuel / CONACULTA / Centro Cultural Helénico.