

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO ®

“SIMULACIÓN: EL MECANISMO DEL PODER EVIDENCIADO EN ALGUNOS TEXTOS DEL TEATRO MEXICANO ACTUAL”

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTORA EN LETRAS MODERNAS

P r e s e n t a

MAGDALENA MORENO CABALLERO

Director: Dr. Joseba Buj Corrales

Lectores: Dr. Jesús Al-Dabi Olvera Castillo

Dr. Juan Luis Loza León

Ciudad de México, 2025

Para Ud., Dr. Alcántara

Gracias siempre

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
-------------------	---

CAPÍTULO I.

POSMODERNIDAD: EL CAMBIO DE PARADIGMAS.....	24
---	----

1.1.1 Posmodernidad-posmodernismo.....	26
--	----

1.1.2 Posmodernidad: ¿cambio de paradigmas?.....	39
--	----

CAPÍTULO II.

LA ESTÉTICA DE LA SIMULACIÓN. LA ESTRATEGIA DEL PODER.....	56
--	----

2.1 El pensamiento adictivo: el preámbulo de la simulación	57
--	----

2.1.1 La configuración del pensamiento adictivo.....	61
--	----

2.1.2 La negación de lo real. El paso a la simulación.....	70
--	----

2.2 La simulación. La sustitución de lo real.....	74
---	----

2.2.1 Simulacro	83
-----------------------	----

2.2.2 Propiedades y diferencias.....	91
--------------------------------------	----

2.3 Violencia Epistémica: el efecto de la simulación.....	94
---	----

2.4 Pensamiento adictivo, simulación y violencia.	
---	--

Los mecanismos políticos del México actual.....	100
---	-----

CAPÍTULO III.

EL DRAMA MEXICANO CONTEMPORANEO.....	105
3.1 El drama del siglo XXI.....	106
3.1.1 ¿La transformación de los paradigmas?.....	115
3.2 La simulación como uno de los temas del teatro mexicano actual	124
3.3 Todos somos gesticuladores olas múltiples maneras de golpear.....	129
3.4 El teatro más allá de la simulación.....	131

CAPÍTULO IV.

LOS EXCESOS DE LA SIMULACIÓN: LAS OBRAS	135
4.1 El mundo de la simulación que violenta.....	136
4.2 Mario Cantú Toscano y el caso de “Barbie girls”.....	138
4.3 Luis Mario Moncada y sus “9 días de guerra en Facebook”.....	156
4.4 Bárbara Colio señala “El día más violento”.....	177
4.5 “El bosque se está incendiando”, el señalamiento de Alejandro Ricaño.....	198

CONCLUSIONES.....	222
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS.....	228
---------------------------------	-----

Introducción

I

Hay momentos en que el mundo se desarma. No como metáfora, sino como experiencia real. Lo que era firme se desmorona. Lo que se pensaba amor se convierte en ausencia. Lo que se creía certeza se diluye en preguntas sin respuesta.

Estudié el doctorado hace poco más de diez años. Una época de “vacas gordas” en mi vida. Tenía amor, familia, un trabajo estable que me aportaba solvencia económica, una carrera prometedora y el consecuente desarrollo profesional... Y por si fuera poco, un mes después de haber concluido los estudios del posgrado, descubrí estar embarazada: la concreción de un anhelo que, aunque en ese momento modificaba todo mi mundo y no de la mejor manera, se percibía como algo materializaba las bendiciones que sentía que caían de manera orgánica en mi vida. Ante esto, todo lo demás dejaba de ser importante o urgente. Y fue este pensamiento el que me llevó a no concluir el proceso de cierre de un posgrado que había significado todo para mí. Y, a pesar de la sensación no agradable de postergar lo que me daba sentido, no había manera de aceptar como perdido ese pedazo de mi persona que, en efecto, se me estaba diluyendo. El término despojo no existía en mi vocabulario. Sin embargo, la experiencia constante de los últimos tiempos no solo transformó mi existencia, sino también la forma en que pienso ahora el mundo.

Situaré pues el inicio de esta introducción hace poco más de dos años cuando me enteré del fallecimiento del Dr. José Ramón Alcántara Mejía. Amado maestro, tutor de tesis y la figura a quien pensaba como una de las brújulas intelectuales y afectivas más importantes de mi vida. Fue ese golpe de realidad el que me hizo reconectar con esa sensación de pérdida de cuando abnegué el proceso años atrás y que me obligó a considerar la

recuperación del proceso de finalización del doctorado en letras modernas; porque ante su fe y acompañamiento amoroso, era lo menos que podía hacer para redirle honor y tributo al Dr. Alcántara. Su ausencia me puso en marcha.

Lo que vino después lo tengo identificado justamente por dos factores: la recuperación de un proceso que me llenaba de vergüenza por no haberlo cumplido en eficiencia terminal y la serie de pérdidas que se han entramado en el camino. A partir del momento en que decidí tomar la decisión de reactivar la vida de esta investigación, perdí mi matrimonio y con ello la idea de una familia ideal; perdí la amistad de personas increíbles, perdí relaciones que pensé inquebrantables. Perdí también algo más difícil de nombrar: mi salud mental, mi entusiasmo, mi lugar en el lenguaje. Estuve a punto de perder el trabajo y casi me pierdo a mí. No fue una caída seca, fue un proceso largo, doloroso, como si todo se fuera deshaciendo en cámara lenta. Y no atinaba a entender bien a bien qué era lo que estaba pasando o por qué.

De tal modo que, cuando el Dr. Al-Dabi Olvera me preguntó por qué había escogido este tema de investigación la pregunta me dejó helada. Más allá de la justificación académica, me dejó pensando por qué la simulación me ha atravesado desde hace tanto tiempo. Quitar el velo no es fácil ni agradable. Pensar pues en mi capacidad de simular, en mi propio pensamiento adictivo, en la rendición ante una fuerza superior (como lo dicta el primer paso de la rehabilitación de adicciones), en el daño que es subsecuente al despojo y todas las preguntas que en mi cabeza se agolpaban hicieron darme cuenta que, en efecto yo tenía una responsabilidad dentro de esas pérdidas y que si quería avanzar debía asumir y confrontar.

Fue la idea de despojo la que me llevó a pensarme muchas veces desde el mito de Job. Ese hombre justo que lo pierde todo sin comprender por qué. En ese cuerpo herido, sentado sobre cenizas, cubierto de llagas, reclamando sin obtener respuestas. Me conmovía su obstinación: no porque aceptara la injusticia, sino porque no dejaba de cuestionar-se. En la narrativa de Job encontré algo más que una metáfora del sufrimiento: encontré la persistencia. La necesidad de seguir, aun sin certezas. Y también, tal vez, la intuición de que perder no es solo quedarse sin algo, sino también es una forma de ver de otro modo.

En este punto cabe mencionar que ante la pérdida de salud mental la psicoterapia ha sido una enorme práctica de supervivencia y resiliencia. Gracias a ella he aprendido a ser compasiva conmigo misma y a observar también que las herramientas que me podrían ayudar a cuestionar mi comportamiento cotidiano solo habitaban en el plano de la razón y carecían de sentido a la hora del ejercicio de la acción. Y es que dentro de la matriz de opresión que sostiene el sistema de poder existe un brazo que apela al adiestramiento y otro más a la simulación; y que yo estaba contenida por dichos y otros más y que zafarse implicaba y sigue implicando una tarea nada sencilla de realizar cada uno de los días. Hoy escribo esto desde ese horizonte.

Con el tiempo comprendí que estas pérdidas no eran únicamente privadas. Había algo más profundo que se deshacía: una forma de estar en el mundo. Empecé a mirar más de cerca el contexto en el que todo esto sucedía, y comprendí que no solo mi vida estaba desbordada. Que muchas de las condiciones de existencia actuales operan justamente como formas de despojo: nos arrebatan el tiempo, la experiencia, el cuerpo, el deseo, y nos ofrecen a cambio imágenes, discursos, simulaciones y posverdades. No es que ya no haya

realidad, sino que lo real ha sido sistemáticamente desplazado por su versión estetizada, digerible, funcional. La vida deviene espectáculo. Y el espectáculo, mecanismo de poder.

Fue en ese punto donde mi experiencia personal pudo recuperar su conexión con lo teórico. Y fue ahí donde mi disciplina, el teatro, adquirió otra dimensión. Porque el teatro, desde sus orígenes, trabaja sobre la tensión entre lo real y lo representado. Y porque hoy, más que nunca, esa tensión está capturada por una lógica de simulación que reproduce el orden dominante. En esta tesis me propongo indagar cómo la simulación se convierte en un dispositivo privilegiado del capitalismo contemporáneo: no solo porque reemplaza la experiencia con su imagen, sino porque impide el acontecimiento. Porque neutraliza la posibilidad de que algo, verdaderamente, suceda.

Aquí me acompañan las ideas de Walter Benjamin y Theodor Adorno. Benjamin, al pensar la pérdida del aura en *La era de la reproductibilidad técnica*, señala cómo el arte, despojado de su unicidad, puede abrirse a lo político —o ser capturado por el espectáculo. Adorno, por su parte, denuncia cómo *La industria cultural* no solo estandariza las formas, sino también los afectos. La alienación ya no opera solo en el plano económico, sino en el sensible: en cómo sentimos, cómo vemos, cómo deseamos. En ese sentido, la simulación se vuelve una forma de dominio: nos priva de lo real mientras nos convence de que lo estamos experimentando.

Pero no todo es clausura. En el centro del despojo hay también una posibilidad. Porque cuando todo se pierde, aparece lo esencial. Cuando las estructuras se caen, el cuerpo queda expuesto, vulnerable, disponible. Y en esa disponibilidad nace la acción. Esta tesis no es solo una reflexión sobre la pérdida, sino también una apuesta por su ganancia. No en términos de sustitución o consuelo, sino como forma de despertar. Justo como sucede en el

fenómeno de la mimesis teatral. El despojo puede ser el acontecimiento que interrumpe el letargo, que desarma la ficción, que nos devuelve al presente.

Lo que propongo aquí es pensar al teatro como lugar de resistencia. Un teatro que ya no pueda sostener la simulación, y que por eso, justamente, apele a la recuperación de la acción. En un mundo donde todo parece escenificado, donde el poder se ejerce a través de lo representado, el teatro puede ser el espacio donde lo real irrumpe. Donde la herida se muestra. Donde la pregunta no se silencia.

Esta investigación es, entonces, una forma de sostener esa pregunta. No para cerrarla, sino para habitarla. Porque a veces, solo cuando todo se ha caído, podemos comenzar a ver. Y en esa visión, en esa intemperie, puede surgir una nueva forma de estar en el mundo. Con menos certezas, sí. Pero también con más verdad.

II

En el supermercado industrial en que hemos convertido al mundo,

se producen algunos satisfactores vitales,

muchos satisfactores imaginarios, pero sobre todo desechos.

El mundo se ha convertido en una inmensa fábrica de basura.

La televisión y el cine como industria del espectáculo

se comportan de la misma manera:

poco esparcimiento, poco conocimiento, mucha publicidad,

muchas imágenes estetizadoras de la realidad,

pero sobretodo basura, mucha basura.

*No es de extrañar que nuestras sociedades
se denigren al extremo de producir ciudadanos desechables.*

(De Tavira. 1999. 24)

Sabemos que en las etapas históricas ocurre una transformación de manera sincrónica a través de eventos que modifican los modos de enunciación de la realidad; es decir, la experiencia de la colectividad humana, su modo y manera de percibir sensorialmente el mundo y la organización del medio en que se vive. A lo anterior habría que agregar que toda expresión que nace a través de las grietas de una estructura hegemónica es externa a la normalización de la misma y fundadora de modos distintos de enunciación hasta que es reabsorbida por el propio sistema para legitimar la nueva configuración.

De tal manera que, los modos de representación de la realidad, sean artísticos o no, -así como la forma en que han sido captados sensiblemente-, se hallan en gran medida condicionados por su contexto socio-histórico y su consecuente manera en que articula el mundo; y sólo pueden explicarse a partir de los campos del poder, sus relaciones y sus modificaciones. Todo individuo (artista o no) está, pues, sujeto a su ámbito y en consecuencia problematiza de manera consciente o no- las problemáticas propias del momento particular en el que habita (crea) y del mundo que lo recepta. Incluso aquél que se rebele ante el canon hegemónico del momento en que vive, puesto que confirma su condicionamiento a estar sujeto a ser fractura o legitimización.

Actualmente México no puede terminar de concebirse sin dos condiciones que determinan prácticamente toda representación de mundo: la violencia y la simulación. Habitamos un país pletórico de corrupción donde las grandes instituciones carecen de

credibilidad debido a que el poder se ha visto debilitado por sus propias acciones. La incompetencia política sobrevive a tumbos gracias a las orquestaciones de aparentes eventos que remiten la atención ciudadana hacia lugares que poco tienen que ver con sus problemáticas reales.

Así, habitamos un mundo condicionado por las apariencias que constantemente valida diversos tipos de montajes espectaculares con tal de que nos mantengan entretenidos; y sólo reaccionamos si es que nuestros intereses particulares se sienten agredidos. La falta de remordimiento y la evasión de toda responsabilidad ética crece constantemente en pos de responder a una cultura egocéntrica que es capaz de todo tipo de violencia y/o mentira emotiva con tal de satisfacer sus deseos más inmediatos: violencia y simulación política, delincuencial, epistémica, social, sólo por mencionar algunas. Violencia y simulación por tanto, que día a día asumimos como parte de nuestra identidad.

Hanna Arendt plantea que la violencia puede ser un recurso del poder que se inserta en todos los procesos de las acciones humanas para lograr un fin determinado; pero que el poder no descansa ni tiene su origen en dicha violencia y que, por lo tanto, son entidades independientes entre sí y hasta contradictorias (52). Arendt apunta que en un Estado donde el poder funciona, no existe la necesidad de ejercer violencia y que, por el contrario, el indicador más claro de la crisis o falta de poder radica precisamente en el uso de esta.

El poder, según Hannah Arendt, obtiene su legitimidad a través de los acuerdos hechos en el pasado; es decir, en los consentimientos concertados en la anterioridad pero que permanecen en el tiempo (40). La violencia, en cambio, es instrumental. En palabras de la autora: “La violencia necesita siempre de una guía y justificación de sus propósitos” (48), el poder, no. Ni la violencia ni el poder son fenómenos naturales, esto es, manifestación de

un proceso vital; ambos pertenecen al reino político de los asuntos humanos, cuya cualidad esencialmente humana está garantizada por la facultad que tiene el hombre para la acción, la capacidad de empezar algo nuevo”. (43) Por lo tanto, la violencia, aunque es claramente distinta del poder, pertenece al mismo ámbito que éste, y no es un medio al servicio de un fin. Su lugar está en el reino de lo político, donde no cuentan los medios; y si llegara a volverse un fin, no lo es como fin de un medio, sino como tal, es decir, en sí mismo. Esto es justamente lo que hace a la violencia tan problemática y tan invisible: buena o mala, lleva la marca del medio, por ser instrumental; pero, a la vez, la violencia es acción, una acción que se hace, en palabras de la autora: “sin palabras y sin contar con las consecuencias” (82), pero que tiene todos los caracteres de las acciones: interrumpe un proceso para iniciar algo nuevo, es irreversible y es incalculable en sus efectos.

A lo anterior habría que agregar que, con el paso del tiempo y el consecuente desarrollo de la tecnología, la sociedad actual nos ha enseñado a desenvolvernó en un entorno manipulado por la visión de quienes lo muestran -sobre todo los medios masivos de comunicación y las redes sociales-; esto es, a manera de simulación. La cual sucede de manera tan intensa y desbordada que ejecuta una anestesia del acontecer político y, por tanto, una alienación para con todo lo demás; pero, sobre todo, produce un éxtasis por la homologación de gustos impuestos por cualquier tipo de moda –normalmente la más inmediata- y un ímpetu consumista que subordina la felicidad y exagera el deseo en su forma más obscena para tratar de cumplir, incluso violentamente, una satisfacción particular¹.

¹ Theodor Adorno y Max Horkheimen se refieren a fenómeno como “industria cultural” porque de manera irónica consiste en la homogeneización de la cultura a partir de métodos de standarización de su producción, tomando como base la ideología de los mass media y la racionalización de las técnicas de distribución para hacer fructificar el capital. En sus palabras:

Como referencia a esto, Jean Baudrillard sugiere que vivimos la época de “saturación superficial” donde la función más elevada del signo es hacer desaparecer la realidad y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición. Esto, debido a la sobre exposición de información que da como resultado la dilución de los espacios intersticiales y por tanto, de los límites del ser. (1997. 18-21) De todo lo anterior, Baudrillard señala:

El placer ya no es el de la manifestación escénica o estética (seductio) sino el de la fascinación pura, aleatoria y psicotrópica (subductio) Ya no estamos en el drama de la alienación, sino en el éxtasis de la comunicación. Y este éxtasis sí es obsceno. Obsceno es lo que acaba con toda mirada, con toda imagen, con toda representación. (1997. 21)

De tal forma que el sujeto actual, es aquél que, sin darse cuenta, adquiere como modo de vida una simulación constante provocada a través de una anestesia social y un avasallante flujo de información que busca obtener cierto poder. El nuestro es un presente convulso que nos configura como seres ensimismados que responden a una percepción errática y se mueven simulando mientras promueven el ejercicio de una violencia al

Lo que en la industria cultural se presenta como un progreso, lo perpetuamente nuevo que ofrece, sigue siendo, en todos los campos, el cambio exterior de a misma cosa; la variedad cubre un esqueleto que cubrió tan poco cambio como la misma motivación del beneficio desde su ascensión a la hegemonía de la cultura (9)

servicio del poder. Lo cual, por supuesto, no emerge de un vacío previo sino de una serie de condiciones políticas y culturales deformadas a lo largo de la historia, y que han ido construyendo dicha condición.

Ahora bien, ya en el campo artístico, mas allá del hecho de que la obra sea consecuencia tanto del mundo en que su autor vive, como de su intención al proyectar ciertos signos en una ficción, no hay que olvidar que todo lo ahí presentado adquiere un significado extra particular -y por tanto una carga referencial- según la perspectiva de quien lo experimente. Paul Ricoeur, en su libro *Tiempo y Narración*, describe cómo el escritor comprende y prefigura el mundo dentro de una cultura para, posteriormente, configurar a través de estructuras inteligibles sus recursos simbólicos y su carácter temporal. Lo cual, implica, que a su vez, la obra detone una multiplicidad de refiguraciones en el lector-espectador cuando la transfiere a su mundo y le atribuye un sentido propio de acuerdo a sus propias competencias. El lector-espectador, al hacer esto, refiere Ricoeur, también realiza una *configuración de la trama* y le adscribe un sentido propio a la obra; la cual llevará consigo el bagaje previo adquirido en la cultura que ha vivido. Explica el autor:

En primer lugar, si es cierto que la trama es una imitación de acción, se requiere una competencia previa: la de identificar la acción en general por sus rasgos estructurales; la semántica de la acción explica esta primera competencia. Además, si imitar es elaborar la significación articulada de la acción, se requiere una competencia suplementaria: la aptitud para identificar lo que yo llamo mediaciones simbólicas de la acción, en el sentido clásico que Cassirer da a la palabra símbolo y que ha adoptado la

antropología cultural [...]. Finalmente, estas articulaciones simbólicas de la acción son portadoras de caracteres temporales de donde proceden más directamente la propia capacidad de la acción para ser contada y quizá la necesidad de hacerlo. (116)

Es esta conjunción de mundos lo que resulta verdaderamente importante en la construcción artística puesto que es ahí donde radica el acontecimiento como un acto transformador. Dicho encuentro permite despojar al ser de su propia individualidad y conformar, en palabras del investigador argentino Jorge Dubatti, *una comunitas* con el otro².

Así, todo objeto artístico, más allá de servir como distintivo de un contexto estético en particular que obedece a determinadas condiciones culturales, descubre problemáticas políticas y propone categorías de conocimiento desde distintos horizontes de realidad, con lo que aporta una reflexión literaria que nos permite observar el mundo desde una cierta distancia y sensibilizarnos ante el/lo otro. Fenómeno que, en el ámbito del México actual, determinado por una violencia sistemática, la certeza de un Estado corrupto y una constante influencia de los medios masivos de comunicación, se vuelve imprescindible porque es

² Jorge Dubatti establece que el fenómeno denominado *poiesis convivial* es resultado de la conjunción de la *poiesis productiva* y la *poiesis expectatorial* y explica de la siguiente manera:

El actor produce la *poiesis* y esta es contemplada, atestiguada y luego co-creada por el espectador y luego multiplicada en la zona de experiencia del convivio. En la *poiesis* cumplen un papel fundamental el espectador, y especialmente el convivio. Hay una *poiesis productiva*, correspondiente a la acción de los artistas, absolutamente indispensable en su individualidad micropoética, y una *poiesis expectatorial o receptora* (no sólo logada a los procesos de semiotización). La multiplicación de ambas en una tercera que impide diferenciarlas, es la *poiesis convivial*, en el espacio de acontecimiento de la reunión. (66-67)

aquí donde se procuran las condiciones culturales ideales (un campo de poder político y cultural) para que florezca un tratamiento estético que busque, más allá de realizar una mimesis –en sentido estrictamente aristotélico–, sentar un precedente de vida refractante a partir de recursos y/o poéticas diferentes a las hegemónicas y en el mejor de los casos contribuir al develamiento de una verdad abrumadora.

Ahora bien, la reflexión más profunda de todos los factores antes expuestos, hoy día sólo la podemos encontrar a través del teatro. Para los artistas de la escena en México, específicamente los dramaturgos, el arte teatral vive en nuestros tiempos una fase de actividad sin precedente. Temáticas cargadas de violencia y humor negro, que lo mismo tratan el tema del crimen organizado, que el de la simulación política, el del abuso de la tecnología o la pérdida de identidad son sólo algunas de las expresiones presentadas constantemente a lo largo de los últimos veinte años. Tratamientos irreverentes llenos de juegos provocadores y estéticas diversas que van desde el *naif comic*³ hasta la narrativa cinematográfica pasando por lo grotesco o el realismo mágico, enmarcan términos como: hipertexto, narraturgia, drama liminal sólo por mencionar algunos, mismos que resultan ser la clara manifestación socio-histórica de nuestro momento.

De tal suerte surgen entonces, expresiones que dan voz al fenómeno de violencia y simulación, anestesia y alienación y lo hacen desde la fractura del sistema; algunos, a manera de voces trasgresoras, otros, a manera de reclamo nostálgico o exposición morbosa; pero casi siempre desde una postura que permite proponer una alternativa de reflexión a

³ Nombre atribuido a una serie de 99 comics creada por Naif Al- Mutawa transmitida por televisión; la cual tiene como objetivo difundir el mensaje de la igualdad y la paz a través de la cultura pop. La serie de 99 comic está destinado a educar al público y crear un marco moral nuevo a través de los 99 rasgos de Alá y los valores fundamentales de la fe islámica.

partir de la experiencia estética que quiebra visiones dualistas y conduce al espectador por rutas quiméricas que responden de una manera más actual a las necesidades del discurso.

Ahora, no sólo en nuestro país surgen artistas comprometidos que, además de develar el acontecer cotidiano, se sirven de recursos diversos que configuran múltiples modos de enunciación del mundo y articulan alternativas estéticas que conducen casi por fuerza a una reflexión. Sin embargo, México presenta actualmente una serie de condiciones políticas que hacen de este fenómeno toda una línea digna de estudio. Más aún, si a lo largo de las últimas tres décadas, con el arribo del pensamiento posestructuralista y sus postulados críticos y trasdisciplinarios cuya categoría principal radica en la diferencia - es decir, donde se le otorga no sólo especial importancia a la “otredad” y a toda expresión de quienes no forman parte de las categorías homogenizantes, y a los depositados en la zona de bando entre unos y otros- emerge en el mundo una serie de movimientos estéticos que tratan de estructurar, desde este horizonte, obras con modos y resoluciones diferentes. Ante este fenómeno, Jean Pierre Sarrazac, dramaturgo y teórico francés, en su artículo *El drama y sus horizontes* (2006) habla de que, en el caso del teatro, y específicamente en el terreno de la dramaturgia, debe existir una aspiración por obtener la libertad de otros géneros (como la narrativa) y no rechazar a nombre de la óptica teatral la posibilidad de escribir otra obra para la escena. Sarrazac señala:

Por suerte, otros artistas fijan en las categorías estéticas una mirada histórica y se dan cuenta, parafraseando a Brecht, que no basta decir cosas nuevas, que es necesario decirlas de otro modo. Escribir en el

presente, no es contentarse con registrar los cambios en nuestra sociedad, es intervenir en el “cambio” de las formas. (17)

O mejor aún, como distingue Walter Benjamin a propósito del propio Brecht y sus principios del teatro épico: “volver con nuevos modos” genera una alternativa de transformación social a partir del compromiso est/ético autoral que valdría la pena recuperar para efecto de esta investigación:

Frente a la obra dramática total (Gesamt-kunstwerk), pone él su laboratorio dramático. Vuelve con nuevos modos de realización sobre la gran oportunidad antigua del teatro: la de exponer el presente. El ser humano es el punto de referencia de sus esfuerzos. El ser humano de hoy: disminuido, reducido al silencio en un mundo baldío pero que, dado que es el único que tenemos a mano, despierta en nosotros el interés de conocerlo; uno al que se somete a pruebas, a exámenes. El resultado este: el acontecer no es transformable en sus momentos elevados, mediante virtud y determinación, sino en su transcurso estrictamente habitual, mediante raciocinio y entrenamiento. (54-55)

De ahí surge la gran motivación por ejecutar una investigación académica que articule, por un lado la experiencia acumulada por el género humano en el México contemporáneo

y, por otro, la inconmensurable energía creadora de sus artistas que, en busca siempre de hacer visible lo que otros no podemos ver a primera vista, permita hacer del mundo un lugar mejor. En esta medida las reflexiones sobre la violencia, el poder y la simulación; así como su inscripción sobre el teatro serían, un estímulo para establecer nuevos vínculos y cambios en el comportamiento humano sin dogmatismos, prejuicios, estrechez ideológica o uniformidad de pensamientos.

Así pues resulta de vital importancia estructurar una investigación capaz de señalar algunas de las representaciones de la violencia dentro de un contexto socio-histórico específico donde la simulación se sostiene como principal recurso del poder y, en consecuencia, activar la comprensión tanto de lo poético como de lo estético en la dramaturgia mexicana del siglo XXI a partir de los postulados del pensamiento postestructuralista. Para lo cual se examinarán cuatro obras dramáticas de diferentes dramaturgos en donde se pueda instaurar un proceso de interlocución crítico y permanente con el fin de perfilar los rumbos de un arte teatral puesto en libertad para expresar los rasgos inocultables de nuestra identidad. Dichas obras serán propuestas como paradigmáticas puesto que presentan posturas que obedecen a las variadas denominaciones que participan activamente en configurar la situación de nuestro país y obedecen a las diversas perspectivas e intereses imbuidos en las relaciones del poder.

Es por ello que resulta prioritario –además- recurrir a la eficacia en la obra artística de creadores cercanos a nosotros, a nuestra realidad cultural, dado que dichos artistas potencialmente podrían tener puntos de encuentro con los tratados dentro del ejercicio académico y proponer alternativas de vida que nos ayuden a construir de nuestro entorno un lugar más comprometido.

De tal manera que la hipótesis de esta investigación consistirá en señalar que: “las condiciones del capitalismo posmodernista propician el desarrollo de un pensamiento adictivo que facilita el uso de mecanismos de simulación y violencia” y de cómo el momento dramático de la representación de la violencia produce, en un mundo estructurado a manera de simulación, modos de representación y condiciones de enunciación particulares que articulan y dan origen a una percepción de la vida diferente. La cual podría operar en su relación con el Poder, no sólo como un recurso legitimador sino como el acontecimiento ético idóneo para aportar alternativas identitarias capaces de modificar cierta conducta humana.

Ahora bien, el teatro, al ser mimesis de vida, conjunta, reconfigura y nos provee de ese mirador por medio del cual somos testigos del modo de articulación: simulación-violencia-representación que nos permite presenciar el verdadero acontecimiento est/ético⁴. Por lo tanto, tomando en cuenta todo lo anterior, se buscará explorar la hipótesis apuntada, a través del estudio de algunos objetos artísticos (cinco obras dramáticas) representativos de la época actual, para observar las diversas posturas, estrategias y alternativas que surgen desde la experiencia ficcional.

El trabajo considerará el marco conceptual necesario para la aproximación eficaz al tema tomando como referencia principal los conceptos de violencia, poder, simulación y acontecimiento de diversos autores; en especial Walter Benjamin, Hanna Arendt, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Augusto Boal, Theodor Adorno, Jaques Derrida Alain Badiou, Judith Butler, Jean Baudrillard, José Ramón Alcántara Mejía, Jorge Dubatti, Felix

⁴ Término propuesto por el Dr. José Ramón Alcántara Mejía en su libro *Textualidades* con el cual hace referencia a toda posibilidad potencial de vincular la actividad estética con los componentes éticos que normalmente no son tomados en cuenta en la reflexión sobre la naturaleza del fenómeno artístico. (2006.19)

Guattari, Max Horkheimer entre otros quienes han cambiado de forma drástica la manera de comprender los efectos de los discursos en la construcción de la identidad.

En el caso particular de esta investigación, ella partirá del estudio comparativo, estético-ideológico, de cuatro propuestas dramatúrgicas de cuatro autores que se consideran representativos del siglo XXI en el ejercicio de su labor dramática, con el fin de tomarlos como figuras paradigmáticas que den lugar a sustentar la posibilidad de construcción de una serie de señales que ayuden a la eficaz comprensión del discurso est/ético adquirido a partir de las consideraciones teóricas de estudiosos de la simulación, la violencia y su representación en función del poder.

Los autores de las obras que serán objeto de estudio de esta investigación serán: Luis Mario Moncada, Alejandro Ricaño, Mario Cantú Toscano y Bárbara Colio, quienes a lo largo de los últimos años han demostrado una constante y fructífera presencia en el ámbito escénico y resultan un congruente horizonte desde el cual realizar el análisis propuesto en este trabajo.

Ahora bien, es importante subrayar que la elección de dichas figuras radica en la efectividad de sus propuestas dramatúrgicas, como ya ha sido mencionado, además de su importantísimo aporte al desarrollo de la escena nacional. Pero, sobre todo, enfatizamos que la elección ha sido hecha bajo un parámetro que determina la postura poética y estética de cada uno, en nuestra contemporaneidad.

Esta tesis propone, por lo tanto, desde una visión panorámica, establecer la importancia del estudio de la representación de la simulación y sus implicaciones subsecuentes siendo artefacto del poder y, con ello, señalar cómo el momento dramático de la representación de

la simulación produce modos de representación y condiciones de enunciación particulares que articulan y dan origen a una percepción de la vida diferente. La cual podría operar en su relación con el poder, no sólo como un recurso legitimador sino como el acontecimiento ético idóneo para aportar alternativas identitarias capaces de modificar cierta conducta humana.

El teatro, al ser mimesis de vida, conjunta, reconfigura y nos provee de ese mirador por medio del cual somos testigos del modo de articulación: simulación-violencia-representación y con ello nos permite también, considerar la tendencia política del acontecimiento est/ético que presenta. Por lo tanto, a través de algunos objetos artísticos del siglo XXI correspondientes a la dramaturgia mexicana, se llevará a cabo un acercamiento que provea campos de reflexión que complejicen el pensamiento y otorguen sentido académico al quehacer teatral mexicano. De tal manera que la pregunta científica a la que se referirá dicha investigación será la siguiente: ¿cómo construir un modo de articulación estético que plantee la relación: vida-violencia-simulación- representación, a partir del estudio de las propuestas artísticas de Luis Mario Moncada, Alejandro Ricaño, Mario Cantú Toscano y Bárbara Colio, quienes forman parte del fenómeno dramático mexicano del siglo XXI?

De este modo, ante la necesidad de estructurar una posible ruta de reflexión que promueva una identificación con nuestro propio entorno cultural y, además, sea eficaz en su capacidad de elaborar una investigación de carácter crítico que sirva para lograr una postura comprometida con el desempeño artístico, la meta de este trabajo consistirá en generar un análisis académico que posibilite profundizar sobre la actividad teatral articulando una posición ideológica que parta de observar algunas de las representaciones de violencia y/o

simulacro que se plasman en la dramaturgia mexicana contemporánea, como respuestas al ejercicio del poder y las implicaciones que resultarían necesarias para percibir las como un acontecimiento ya sea estético y/o político.

La consecución de dicho objetivo general presupone el establecimiento de otros puntos más específicos, entre los que cabe mencionar los siguientes:

- Identificar condiciones posibles de cuestionamiento de las posturas binarias del sistema de representación occidental y reinterpretar las propuestas est/éticas del momento.
- Conocer las diferentes acepciones de las categorías simulación/simulacro a partir de diversos autores con el objeto de entender el contexto desde el que se enuncia y con ello dar paso a una aproximación crítica de lo que el fenómeno implica en el ejercicio del cotidiano y su representación.
- Analizar las condiciones socio-históricas, políticas y culturales del México del siglo XXI y sus relaciones con las categorías: simulación y violencia.
- Extraer la propuesta est/ética de 4 obras de teatro contemporáneo mexicano; mismas que resultan representativas para esta investigación.
- Generar una ruta comparativa que ayude a revelar los puntos de coincidencia que existen entre las diferentes dramaturgias analizadas y su vinculación con el mecanismo de simulación como recurso del discurso del poder.
- Elaborar una reflexión est/ética que permita detonar cuestionamientos con los que se acreciente la actividad académica teatral en el quehacer cultural de nuestro entorno inmediato

-Revalorizar la concepción del análisis científico en el campo del teatro y la experiencia escénica.

Atendiendo entonces al ejercicio de nuestro primer objetivo, es conveniente mencionar primeramente el estado de las cosas que condiciona socialmente la actividad teatral dentro de nuestro entorno local, justo para establecer el punto de partida de nuestro quehacer y la relevancia de la presente investigación.

Capítulo I

Posmodernidad: El cambio de paradigmas

No es innovador pensar que cimentamos nuestra identidad por medio de constructos culturales o representaciones simbólicas que nos definen y determinan, a la par que nos permiten constituirnos ante los demás y ante nosotros mismos. Gracias a estudios como los de la filósofa estadounidense Judith Butler, sabemos que el individuo está sujeto no sólo a su momento histórico sino a la concepción e inteligibilidad del mundo en que vive; así, gracias a estas dependencias, logra establecer un parámetro de afectos que le permiten operar una respuesta que interprete, ya sea legitimando o criticando dicho mundo por el que se encuentra determinado. (59)

A partir de esta reflexión, pese al continuo y cada vez más vertiginoso movimiento del entorno, es posible considerar que la época denominada *Posmodernidad* aún permea la mayor parte de la actividad actual y procura una serie de alternativas que consolidan la identidad del presente. No obstante, para efecto de esta investigación, cabe la necesidad de establecer ciertos entendidos que permitan comprender el fenómeno a analizar.

Resulta necesario aclarar que el término *Posmodernidad* se refiere únicamente al momento histórico en que se opera un flujo de pensamiento que persigue el particular provecho del individuo. Pensar en posmodernismo, en cambio, sugiere una reflexión en torno a una corriente estética presente en prácticamente todos los campos de la experiencia humana. Dicha corriente se distingue porque plantea una percepción y representación del mundo despojada, sobre todo, de las ideas que daban estructura, lógica y sentido a la experiencia de vida (principalmente las referentes al progreso y al culto a la razón); privada también de verdades y normas absolutas, así como de posiciones totalitarias y nostálgicas para proponer, en cambio, una aparente libertad que da apertura a lo excluido, a lo alternativo y a subjetividad y en síntesis, a lo “otro”. Esto con el objetivo de construir discursos diversos que soporten el restituirle cierta razón de ser a la existencia.

En el siguiente apartado, se realizará una distinción entre Posmodernidad y posmodernismo para clarificar el horizonte desde el cual surgió la inquietud del presente acercamiento teórico; puesto que procurando, de primera instancia, un análisis estético integral, se considera de importancia fundamental (aunque no por eso única) apelar a un análisis histórico-estructural⁵ y *re-conocer* así, primero, el aparato operante que procura el discurso de las manifestaciones artísticas que se estudiarán en capítulos posteriores.

⁵Para efecto de esta investigación fueron tomados como referencia los planteamientos teóricos de destacados estetas que pertenecen a una corriente de pensamiento estructuralista, tales como Adolfo Sánchez Vázquez, Jean Mukarowsky, José Ramón Fabelo Corzo; quienes sostienen, cada uno desde su personal perspectiva, que el arte y su valor estético -en tanto resultan simbiosis de sensibilidad y valores humanos- se hayan supeditados siempre por un contexto socio-histórico determinado. Esto es, que el contenido de la obra artística –lo estético- se encuentra en dependencia de las características y consecuencias del contexto histórico.

Sánchez Vázquez en su libro *Invitación a la Estética*, nos habla de que tanto lo artístico como lo estético surgen y se desarrollan históricamente y que, ya sea en su origen como en su naturaleza, permanecen condicionados socialmente (65). Fabelo, por su parte, refiere que cualquier actividad humana requiere de una exteriorización de su propia subjetividad, para autoafirmarse en el medio donde interactúa. Al hacerlo, necesariamente debe considerar las condiciones materiales de su actividad, así como los requerimientos que le impone su realidad.

1.1 Posmodernidad- posmodernismo

Como fue enunciado previamente, la palabra Posmodernidad es el referente de una época: un periodo que se caracteriza por ser el marco de un entramado de paradigmas reconfigurados que proponen (al menos en la teoría) una inteligibilidad diferente del mundo. A esta última se le denomina posmodernismo y se distingue porque su planteamiento principal apela al reconocimiento de las diferencias (entendidas como una multiplicidad de identidades culturales que existen en nuestro planeta) y genera una idea clara de pluralidad de racionalidades con muchas maneras de observar y percibir la realidad. Esto, aparentemente, provee alternativas que configuran el reencuentro con la vida y el mundo.

Ahora bien, es cierto que, ya sea como momento histórico o como corriente de pensamiento, el marco de representación posmoderno tiende a asociarse con el concepto de un presente desencantado de las ideas positivistas en torno al progreso y los mitos fundantes contruidos, sobre todo, durante la Modernidad; implicación que da como resultado una supuesta actualidad torpe sin unidad ni trascendencia, donde configuramos y percibimos el mundo como un espacio aparentemente fragmentado, confundido por la

Lo artístico, por ende, al ser una actividad eminentemente humana, no escapa de esta condición y sólo puede tener su origen en lo social.

(E)l artista, mediante su labor, cumple con determinadas leyes estéticas que extrae del contexto social y cultural en que vive y, al mismo tiempo, a través de su capacidad trasgresora, enriquece esas leyes e incorpora ciertos elementos novedosos que pueden, al encontrar un contorno social favorable, convertirse en nuevas leyes de la belleza. Las leyes de lo estético sólo existen en y por la sociedad. (8)

ausencia de modelos y sumergido en una avasalladora psicosis consumista que aliena y aniquila; sin embargo, esto es sólo una visión reduccionista.

Lo posmoderno fractura una serie de paradigmas pero no termina con la vida. Muy por el contrario, establece formas diferentes de percibir y relacionarse con la realidad, las cuales renuevan el trabajo y obligan al sujeto a trascender fórmulas y a replantear el mundo en que habita. (Foster 8)

Es desde este entendido que pensadores como Zingmunt Bauman (36), Linda Hutcheon, Hal Foster o Gianni Vattimo señalan que la Posmodernidad es un “concepto heurístico”⁶ capaz de describir la actualidad y explicar el pasado de manera diferente⁷.

La Posmodernidad es la era donde se procura un discruso que oferta el espacio para que cualquier manifestación sea válida, condición que procura una amplia y fecunda producción de caminos alternativos que conducen a una identidad actual más plural. Esto puede explicarse porque la transformación valorativa de este momento histórico adquiere una condición especial consistente en la continua reconfiguración de los principios y normas que constituyen el pensamiento; cuestión que implica priorizar, sobre todo, la salvedad de no incurrir en categorías homogeneizantes o formas acabadas como las habíamos conocido en la primer modernidad.

⁶ Se conoce como heurística al conjunto de técnicas o métodos para resolver un problema. La palabra heurística viene del griego “*εὕρισκειν*” que significa “hallar, inventar”.

El término heurístico se puede emplear como sustantivo y adjetivo. Como sustantivo, alude a la ciencia o arte del descubrimiento, considerada como una disciplina que posee el carácter de ser investigada. En el caso de ser utilizada como adjetivo, señala los principios, las reglas y las estrategias idóneas para encontrar la solución al problema. Definición disponible en: <http://www.significados.com/heuristica/>

⁷ Aunque habría que tener en cuenta que esta explicación se puede aplicar a prácticamente todas las épocas porque, como hemos señalado ya, el sujeto responde al marco de representación que es acotado por las propias condiciones de su momento histórico.

Por lo tanto, el gran aporte de este periodo, de acuerdo con su diversidad de propuestas, radicaría precisamente en la apertura a todo tipo de reacciones que legitimen dicha multiplicidad de visiones. En cuanto a su ubicación temporal, más que fijar una fecha exacta es evidente que la era posmoderna comienza a manifestarse ya entrada la segunda mitad del siglo XX, proyectándose hasta el inicio del tercer milenio.

La crisis de la Modernidad se agudizó a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta del siglo pasado; los acontecimientos políticos y económicos surgidos durante estas décadas fueron consecuencia de la fractura cultural (y por tanto estética) que deconstruyó los paradigmas occidentales de representación. Especialmente los movimientos estudiantiles de distintas partes del mundo dieron cuenta de un deliberado rechazo “a la versión del modernismo que había sido domesticada en los años cincuenta” (Pico 32); comenzándose a hablar de una condición nueva: la *posmoderna*. Denominada así por el filósofo francés Jean-François Lyotard⁸, quien la define como: “El estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego, de la ciencia, la literatura y de las artes” (13). A partir de entonces se ha asociado con un sinnúmero de expresiones que van desde un despliegue de iluminación temporal con nuevas y discontinuas fronteras hasta la llamada “crisis generacional”, caracterizada por su pérdida de fe, su búsqueda de lo inmediato y el beneficio particular⁹.

⁸ El académico Enrique Lynch en su texto *Un nombre para una época*, asegura de este dato: en 1979 el Consejo del gobierno de Quebec encarga a algunos pensadores franceses relevantes la redacción de un informe de situación para trazar un ambicioso programa de educación. Entre ellos, Paul Ricoeur escribe acerca de las Ciencias Sociales (es curioso, pero entonces todavía se pensaba que podía haber una “ciencia social” que no fuera exclusivamente computacional y estadística) y Jean-François Lyotard escribe sobre algo muy vago, que denomina “el saber” y titula su informe, redactado a toda prisa: “la condición posmoderna. (s/n) Información consultada en agosto de 2016 y disponible en: http://www.avizora.com/publicaciones/que_es/textos/0040_postmoderno_post_Modernidad_01.htm

⁹ Ideas que son enunciadas por autores como Luis González Carvajal; quien en su texto *Ideas y creencias del hombre actual* señala: “La Posmodernidad entraña también la muerte de la ética. Lógicamente, eliminada la

La Posmodernidad se asocia con el momento histórico que intenta recuperar la potencia de vida a través de una búsqueda -incluso irracional- con la que se justifique cualquier acción inmediata que sea incluyente. Es la época en donde se busca erradicar “barras y márgenes”, al tiempo en que se le otorga importancia a la “otredad” y a aquéllos que no forman parte de las categorías homogeneizantes representadas. Así, con reflexiones como las de Anthony Giddens, Fracois Lyotard, Fredric Jameson, Jacques Derrida Michel Foucault, Gilles Lipovetsky, Terry Eagleton, Enesto Laclau, Slavoj Žižek o Gilles Deleuze –sólo por mencionar algunos- se propone establecer una alternativa estructural que obedezca a una sensibilidad diferente, con categorías estéticas que respondan a una configuración como hasta este momento no se había conocido. En palabras del propio Gilles Deleuze: “Queremos pensar la diferencia misma y la relación de lo diferente con lo diferente, independientemente de las formas de representación que la conducen a lo mismo y la hacen pasar por lo negativo”. (166)

Son los vocablos lingüísticos y las teorizaciones del momento histórico -que dicho sea de paso, basan su crítica en la historización la deconstrucción y ponen en tela de juicio la idea de Modernidad- las que señalan un factor del periodo que habría que considerar como primordial para esta investigación: la aparente formación de una percepción diferente del mundo que se evidencia a través de un nuevo sistema de vida cultural y social. Como menciona James Rosenau: “La Posmodernidad es la época social inmediata después de la Modernidad” (18), la cual se caracteriza principalmente -de acuerdo a las reflexiones de

historia, ya no hay deudas con el pasado arquetípico ni obligaciones con un futuro utópico. Cuando queda sólo el presente, sin raíces y proyectos, cada uno puede hacer lo que quiera. Ahora la estética sustituye a la ética”. (163)

Postura que, como hemos señalado revisa los fenómenos de manera reduccionista puesto que se ha demostrado ya que el valor de los paradigmas operantes en épocas anteriores no se destruye sino se modifica de acuerdo a la función -estética o extra estética- que se establezca como dominante.

Lyotard- por seguir a una corriente de pensamiento que desmitifica los paradigmas y modelos de las épocas que la preceden (25). Por lo tanto, es un periodo que persigue un nuevo y distinto orden social. La posmodernidad desde este ángulo implicaría una superación de las condiciones materiales de la Modernidad, sin embargo como veremos más adelante, éstas últimas se han, más bien potenciado gracias a mecanismos tales como la simulación.

Sin embargo, partiendo del entendido que apela a la configuración de un pensamiento que otorga un nuevo ordenamiento gracias a la fractura con los paradigmas de otra era, resulta pertinente atender a la visión del sociólogo Anthony Giddens, quien justamente explica que, con el objeto de hacer una crítica de la Modernidad, la Posmodernidad implica un reacomodo porque el orden que operaba en el pasado sencillamente ya no funciona (46). Dicho en términos más académicos: la Posmodernidad se refiere al lapso caracterizado por albergar un tejido axiológico particular que obedece a nuevas metas de existencia y, en consecuencia, deviene la modificación de sus marcos de representación.

La Posmodernidad, en síntesis, responde a un momento histórico donde se han ido instalando diversas alternativas filosóficas que, desde su particular perspectiva, revisan y replantean las problemáticas de representación del sujeto en un mundo que aparentemente opera de acuerdo a un orden conceptual distinto. El cual, se considera de este modo porque tiene como primera intención desmarcarse de la Modernidad e ir más allá de sus preceptos.

Ahora bien, si nuestra identidad no sólo está constituida a partir de la época, sino también (y sobre todo) de la inteligibilidad de los constructos y marcos operantes donde se

habita, es importante señalar, de manera más precisa, las características que nos condicionan como existencias posmodernistas.

La investigadora estadounidense Linda Hutcheon realiza un exhaustivo estudio sobre esta corriente de pensamiento y busca dar cuenta de las paradojas que resultan del encuentro entre las formas auto reflexivas de la Modernidad y el nuevo interés social, histórico, y por ende político, que caracteriza a la cultura posmodernista. El Posmodernismo, para Hutcheon, es una “fuerza problematizadora” absolutamente política que parte de lo que se considera como natural, pero que no ofrece respuestas unívocas y universales (1). Esto es, que procura una serie de alternativas que permiten consolidar -a partir de lo inconcluso y la diferencia- la identidad de nuestra actualidad, dando como resultado -en el entendido de Hutcheon - un arte que desnaturaliza los rasgos dominantes para autoafirmarse como punto de referencia; mismo que inmediatamente después se deconstruye cuestionando su propia validez, pese a que muchas veces se observe inacabado. Es importante recordar que la corriente de pensamiento posmodernista sugiere la constante reconfiguración de su normatividad y valoración estética para no imponer formas absolutas. De ahí que Hutcheon sugiera la problematización del pensamiento posmoderno desde acuerdos tácitos que ya son entendidos como “naturales”.

A partir de esta idea, el posmodernismo tiene como objetivo primordial la denuncia del totalitarismo procurando lo múltiple, puesto que el proceso de diversidad disuelve la rigidez a la par que produce un comportamiento tolerante. Desde esta lógica es posible comprender que, por medio de la afirmación del derecho a las diferencias, a los particularismos y a las multiplicidades en la esfera del saber, se dio un aligeramiento de la autoridad suprema que servía como referencia de realidad. Gracias a este fenómeno, ha

predominado lo individual sobre lo universal; lo psicológico sobre lo ideológico; la diversidad sobre la homogeneidad así como lo permisivo sobre lo coercitivo, es decir, la idea de igualdad cobró importancia desenfrenada y fueron abolidas las jerarquías. En síntesis, el derecho a la diferencia y la multiplicidad reelaboraron el concepto de lo verdadero como referencia de mundo. Factores que, como era de esperarse (al menos desde una postura moderna) devinieron una aparente confusión en los procesos de percepción e inteligibilidad; mismos que, antes de este momento, no habrían tenido lugar. En otras palabras, se vio fragmentada la configuración del sujeto y su mundo. Al respecto Fajardo subraya: “Esta deconstrucción del sujeto moderno lleva a la fractura interna de sus componentes y a facilitar la aceptación de diferentes sistemas de sentido y realidades que el yo centrado no captaba” (149). Lo cual dicho sea de paso, para pensadores precursores del Modernismo, tales como Donald Kuspit o Hans-Georg Gadamer, entre otros, ha sido un fenómeno radicalmente peligroso; puesto que aceptar la diferencia entre racionalidades y habitar en un mundo plural, implica el riesgo de moverse en un permanente relativismo¹⁰ que propicie mecanismos de opresión tales como la simulación y se despliegue una posverdad justificada y naturalizada como modo de existencia. Pero además, dicho relativismo podría interpretarse como un vacío de modelos dominantes, al menos como habían sido entendidos hasta la Modernidad. El sociólogo Zigmunt Bauman explica al respecto:

¹⁰ La peligrosidad se argumenta en el hecho de que si no existe una razón unificadora que aporte lógica absoluta, todo puede ser válido, puesto que obedece estrictamente a lo que sea considerado como verdadero en el momento de ser enunciado.

Habiendo difamado y denostado los actos humanos que sólo tienen como causa “pasiones” e inclinaciones espontáneas, la mente Moderna se siente horrorizada por la perspectiva de la “desregulación” de la conducta humana de vivir sin un código ético estricto y abarcador, de apostarle a la intuición moral del ser humano y a su capacidad de negociar el arte y los usos de la convivencia más que buscar apoyo de reglas legales y despersonalizadas sustentadas en poderes coercitivos. (42)

Este repudio de los conservadores modernistas¹¹ radica, pues, en la tergiversación y manipulación de la idea de pérdida de una normatividad que aporte control. Lo cual no es del todo cierto. La normatividad existe pero radica en parámetros con objetivos distintos. Por lo tanto, la conjunción de las categorías operantes implica necesariamente una transformación del individuo y sus fórmulas para concebir el discurso que enmarca la época; así como también incluye la modificación normativa que regule las relaciones sociales con las cuales reconocer (se) y aprehender (se) en vida.

Aquí cabe señalar que el posmodernismo como corriente de pensamiento se ha dividido en dos posturas distintas¹²: el posmodernismo de reacción y el posmodernismo de resistencia.

¹¹ Los principales opositores a los planteamientos de la Posmodernidad han sido los miembros de la teoría crítica y los marxistas más contemporáneos que, si bien reconocen los fallos de la Modernidad y su centro ilustrado, reconocen valiosos e irrenunciables ciertos valores democráticos de igualdad y ciudadanía. Dichos valores, plantean estos autores, son la única salvaguarda frente a la fragmentación social y la precarización del estado nacional. Por ello plantean que, más que buscar una Posmodernidad, hay que llevar a cabo, como proyecto filosófico y político, una nueva ilustración de la Modernidad.

¹² Hal Foster explica de este suceso:

El posmodernismo de reacción se reconoce como una corriente de pensamiento sustentada por acciones que han tenido como objetivo desmitificar todo paradigma operante previo (Lyotard 24) y emanciparse absolutamente de su condicionamiento. Por ejemplo, replantear las ideologías que sostenían los valores utilizados con antelación en la historia - la razón y el arte- y, desde este horizonte, no reproducir metanarrativas con las cuales justificar formas idealizadas para no incurrir en los “errores” de antaño. Jean-François Lyotard señala al respecto: “[...] es un estilo artístico o cultural que proporciona una reflexión estética de la naturaleza de la Modernidad y enfatiza la “incredulidad” hacia las metanarrativas” (24). Lo cual se interpreta a simple vista como una fractura con los paradigmas normativos de la Modernidad, dado que en ella se observa el inminente fracaso del proyecto de liberación humana sustentado en la preponderancia racional.

Cabe señalar que este pensamiento se inspira en la postura del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, quien adelantado a su época, experimentaba el desengaño de una propuesta filosófica basada en representaciones, es decir simulacros¹³ que, con el paso de

A finales de los setenta estos debates empezaron a establecer una división en dos posturas básicas: la primera alineada con la política neoconservadora; la segunda asociada con la teoría postestructuralista. Según todas las apariencias, estas dos versiones de la Posmodernidad se oponían diametralmente. Así, tras la supuesta amnesia de la abstracción moderna, la versión neoconservadora de la Posmodernidad proclamó el *retorno* de la memoria cultural en forma de representaciones históricas en el arte y en la arquitectura.

(...)

Por su parte, la versión postestructuralista de la Posmodernidad produjo una *crítica* de estas mismas categorías de la representación y la autoría (2001.76-76).

¹³ Cabe recordar que a fines del siglo XIX y principios del XX, las corrientes “antirracionalistas” (con Nietzsche a la cabeza) mostraron su rechazo histórico al patrimonio de la Modernidad. Para Nietzsche, el hombre moderno responde al simulacro; esto porque lo que representa no es visible y se oculta tras dicha representación. Recordemos que el filósofo alemán propone que, siendo seres racionales y sociales, la fuente original del lenguaje y del conocimiento no está en la lógica sino en la imaginación. Es en ella donde emerge el proceso de metaforización, el cual es una pulsión del ser humano que no puede ser eliminada porque en ella descansa la necesidad de conocer una verdad que no necesariamente es de carácter racional. Metaforización que no es más que una ilusión. Un simulacro necesario para crear identificación y regularnos como colectividad. (7)

tiempo, se han ido desgastando hasta tornarse vacíos, falaces e hipócritas (2). Nietzsche explica al respecto:

El intelecto, como medio de asegurar la supervivencia del individuo, donde desarrolla sus principales fuerzas es en el fingimiento; pues este es el medio por el cual sobreviven los individuos débiles, menos robustos, a los que está vedado luchar por su existencia con cuernos o recia de dentadura de fiera. (2)

Partiendo de dicha reflexión y obedeciendo a las problemáticas de la actualidad, muchos investigadores han estructurado una serie de discursos que plantean el reconocimiento de esta verdad y justifican con ello un juicio aparentemente negativo. Tal es el caso del mexicano Carlos Fajardo, quien realiza una cartografía de las estéticas posmodernas y plantea al respecto: “El tiempo se encargó de fragmentar los espejos en los que se miraba nuestra identidad, en los que se creía ver el verdadero rostro del futuro. Parece que se han caído las máscaras y se observa con asombro que todo era un simulacro”. (142). Desde esta lógica se entiende cómo el pensamiento que confrontó lo moderno se emancipó de los paradigmas de dicha corriente; pero además buscó, sobre todo, no reproducir cualquier tipo de metanarrativas con las que se pudieran sustentar formas idealizadas. A esta corriente de pensamiento, como ya fue mencionado, se le conoce como posmodernismo de reacción.

El posmodernismo de resistencia, por otra parte, es una reconfiguración valorativa atribuida al filósofo Hal Foster. Esta postura propone una sutil pero sustanciosa diferencia, ya que si bien promueve (observando la inoperancia de los grandes relatos) una extranjerización de las figuras dogmáticas –lo que debe ser considerada como otro comienzo, más allá de una afrenta o un acto nihilista –, ofrece una alternativa peligrosa que arroja resultados más perversos pero útiles para el sistema, porque más allá de anunciar la muerte de los metarrelatos (historia, progreso, sujeto, etc.) sugiere la posibilidad de relacionarse con éstos desde un discurso no totalizador. Por lo tanto, los paradigmas permanecerán aunque se abordarán de manera distinta y con ello se renovarán en función de los beneficios que éstos oferten para el poder, tal como afirma el investigador Carlos Fajardo: “La deconstrucción de los mismos, la manera cómo los sistemas, con toda su jerarquía, se han fragmentado, pero sin desaparecer del todo, ha posibilitado el surgimiento de micro proyectos, diseminados por múltiples regiones de la cultura”. (147)

Desde esta lógica de resistencia, otros pensadores de la época se han dado a la tarea de inscribir un nuevo significado a la corriente posmodernista y han desarrollado teorías que buscan deconstruir el modernismo, tratando de no incurrir en sus consecuencias negativas (principalmente el *statu quo* intelectual que provoca una fractura del sujeto en tanto integralidad). Todo esto con el fin de cuestionar los códigos culturales y combatir la falsa normatividad que otorga una fuerza renovada al control social, proponiendo disyuntivas que aporten un conjunto de prácticas (discursivas o no) que den sentido a las diferentes objetivaciones de la persona y generen una serie de alternativas epistémicas que apelen al reencuentro con el origen mismo y no sólo obedezcan a posiciones estandarizadas que terminen por reproducir, con otro nombre, las prácticas repudiadas. Respecto a esta postura, Alfonso de Toro enuncia:

Entendemos la Posmodernidad no sólo como una consecuencia de la Modernidad, como una “habitualización”, una continuación y culmine de ésta, sino como una actividad de “recopilación iluminada”, integradora y pluralista que retoma, reconsidera, un amplio paradigma, en especial de la cultura occidental (pero no solamente de ésta), con la finalidad de repensar la tradición cultural y, de esta forma, finalmente, abrir un nuevo paradigma donde se termina con los metadiscursos totalizantes y excluyentes y se aboga por la ‘paralogía’, por el disenso y la cultura del debate. (74)

De Toro plantea un momento histórico cargado de sentido de apertura, de tolerancia, de asimilación y de diálogo; condiciones que establecen una evolución en las consideraciones paradigmáticas operantes previas y, en consecuencia, una transformación en la representación de mundo. Por ello, el investigador lo califica como un “renacimiento decodificado”. De ahí surge la aseveración de que la Posmodernidad es sostenida por una condición integradora que, más que rechazar la Modernidad, busca enunciar de manera distinta los rasgos que la acotan. Si todo final implica el inicio de algo, esta fractura no sólo plantea el fin de la forma de concebir al sujeto, el arte o la historia¹⁴ y, por ende, la normatividad y el valor; sino sobre todo presenta la posibilidad de un inicio que aporte resultados diferentes y se asocie con funciones y procesos distintos. Al menos en teoría.

¹⁴ Conceptos atribuidos a diversos académicos estudiosos de la posmodernidad, quienes explican el aniquilamiento de figuras paradigmáticas o metarrelatos.

Por otro lado, Hal Foster establece la esencia del posmodernismo en la pugna entre modos de ver. A partir de esta reflexión tiene lugar una premisa que modifica el pensamiento de manera más asertiva. El filósofo señala al respecto: “Tal vez la mejor manera de concebir al posmodernismo sea, pues, la de considerarlo como un conflicto de modos nuevos y antiguos, culturales y económicos, el uno enteramente autónomo, el otro no del todo determinativo, y de los intereses invertidos en ello”. (11)

El posmodernismo, desde este entendido, es el pensamiento filosófico que apela a la representación de la vida desde lo particular y trata de conjuntar inmanencia y trascendencia en una constelación ecléctica que pueda otorgarnos una sensibilidad diferente, sobre todo en ámbitos sociopolíticos; al tiempo que propone un rechazo deliberado a resolver toda propuesta ideológica con el objeto de no caer en la trampa (modernista) de convertirla en un relato absolutista.

En síntesis podríamos señalar que el posmodernismo, ya sea como corriente de reacción o de resistencia, obedece a un pensamiento y acción presentes en distintos campos de la experiencia humana; que plantea una comprensión y representación del mundo donde se proponen una libertad formal (con énfasis en el significante) y un discurso al que se le pueda restituir su carácter de acontecimiento. Tal como lo explica James Rosenau: “[...] es un movimiento cultural o una cosmovisión que reconceptualiza el cómo experimentamos y explicamos el mundo”. (4)

Ahora bien, para efecto de esta investigación se tomarán como referencia los principios de la corriente posmodernista de resistencia, puesto que propone aparentemente un movimiento que regenera y reorganiza la vida; permitiéndonos confrontar las posturas que hasta el día de hoy no habían permitido otro tipo de acercamiento a la realidad. El re-

conocimiento del posmodernismo de resistencia nos obliga a tener una postura crítica constante y un compromiso ético capaz de develar el propio artificio de los mecanismos de opresión perpetuados en esta época. Y es justo desde este entendido que observamos el fenómeno de la simulación como una consecuencia lógica de las prácticas del Poder y las nuevas normas que rigen el pensamiento estético.

1.1.1 ¿Cambio de paradigmas?

Como hemos venido observando, el posmodernismo es la corriente estética donde ocurre un cambio de valoración en los principios que estructuran el pensamiento. A continuación se realizará un acercamiento que permita observar la reconfiguración de los objetivos en los principios operantes de la época y su tendencia dominante hacia la hiperbolización de lo estético; esto con el fin de establecer una ruta crítica que indique el punto neural de esta investigación: señalar el mecanismo de simulación como configuración primordial del sujeto actual.

Para lo anterior es necesario partir de la idea de que el posmodernismo depende de las condiciones materiales y concretas de la existencia, es decir, de las posibilidades (tecnológicas, idealistas, visuales, etc.) que se encargan de despersonalizar el ideal del “yo” centrado que operaba en épocas previas. Es desde esta idea que el capitalismo cobra importancia y se empodera como el factor de mayor relevancia en el fenómeno de reconfiguración paradigmática.

A través del capitalismo se modifica prácticamente cualquier representación del mundo y, al hacerlo, se instala en el pensamiento colectivo lo que podríamos llamar la condición más poderosa del sistema: la comercialización de lo existente. Concepción mercantilista que transforma también y, por ende, la percepción. En consecuencia, para asimilar la idea de existencia, es necesario reconocer que los estatutos de conocimiento y legitimación se han visto afectados en torno a las ideas de producción.

Como es sabido, el capitalismo -que con el paso del tiempo manifestó una serie de crisis que pusieron en entredicho su viabilidad como modelo económico- se consolidó como estructura determinante luego de la década de los setenta. Esto porque múltiples factores dieron sitio a la llamada “competencia mundializada”, la cual afianzó el poder de las políticas monetarias. En la actualidad vivimos un capitalismo tardío¹⁵, caracterizado por obedecer prácticas internacionales impulsoras del neoliberalismo y que, como ya hemos mencionado, estimulan ejercicios expansionistas del mercado que representan los nuevos modos de percibir la realidad.

El capitalismo tardío genera una transformación de tendencia paralela: por un lado la que ha dado origen a una sociedad posindustrial, es decir, una sociedad fundada sobre la primacía del saber y la hiperespecialización teórica para el desarrollo del campo económico; y por otro lado, una sociedad posmoderna que no se limita al campo cultural, sino que insiste, por el contrario, sobre los efectos y la extensión de un nuevo modo de socialización

¹⁵ Es importante recordar que el capitalismo tiene su origen en Europa occidental entre los siglos XVI y XVII y, aunque ha operado de formas distintas de acuerdo al momento histórico, que el hecho de mencionar que vivimos en un capitalismo tardío nos obliga a pensar pues, que no todos los valores ni tampoco todas las metarrelatos se han deconstruido. El capitalismo tardío es un sistema socioeconómico que ha logrado su preservación y ha resistido al principio fundante de la posmodernidad que dice romper con las figuras paradigmáticas.

que se focaliza en los procesos de individuación. Los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari expresan esta idea de la siguiente manera:

El capitalismo no se enfrenta a esa situación desde afuera, puesto que de ella vive y encuentra en ella a la vez su condición y su materia, y la impone con toda su violencia. Su producción y su represión soberanas no pueden ejercerse más que a este precio. El capitalismo nace, en efecto, del encuentro entre dos clases de flujos, flujos descodificados de producción bajo la forma del capital-dinero, flujos descodificados del trabajo bajo la forma del “trabajador libre”. (39)

Por lo tanto, las técnicas de producción del capitalismo ubican al mundo en un campo de mercantilización donde todo se percibe como una maquinaria interconectada, de la cual se puede y debe obtener algo necesariamente deseado. Éste es quizás el mayor cambio paradigmático que se opera en la Posmodernidad, ya que al replicar los procesos industrializantes se instaura, en el pensamiento, una condición de fragmentación que estimula y asegura una producción continua y constante. Respecto a esta idea, Deleuze asevera:

Cuando una sociedad está completamente descodificada, los flujos se deslizan a un sistema contable, a una axiomática de las cantidades

abstractas, en lugar de remitir a los códigos calificados. El sistema contable en el capitalismo funciona a base de flujos descodificados que son retomados en un sistema de base contable (2013. 38)

Dicho fenómeno referido por Deleuze puede explicarse si se sigue la siguiente lógica operativa:

- a) Para mercantilizar es necesario fraccionar (en especial el conocimiento).
- b) Cualquier otro campo experiencial (incluido aquí el conocimiento) es una entidad integral que, para obedecer a los actuales procesos de percepción, sufre una desterritorialización y se descodifica para convertirse en lenguaje tecnológico.
- c) Una vez que ejecutado este procedimiento, el campo ya no sólo es factible de ser fraccionado, sino además puede ser percibido y tratado como producto comercializable.

Por lo tanto, desde este horizonte se puede afirmar que cada vez que se comercializa la vida, se sustituye una relación social por “algo” percibido como objeto o mercancía del deseo. Gilles Deleuze y Félix Guattari señalan: “El capitalismo tiende hacia un umbral de descodificación, que deshace el *socius*¹⁶ en provecho de un cuerpo sin órganos y que, sobre este cuerpo, libera los flujos del deseo en un campo desterritorializado” (14). Dicho de otro modo, el sujeto pasa de autopercebirse como tal (un cuerpo pleno) para observarse como un

¹⁶ Gilles Deleuze denomina *socius* a “una instancia social particular que juega el rol de cuerpo lleno” (2013.37) mismo que puede –aunque no siempre– ser presentado como una sociedad.

conjunto de objetos (máquinas); el cual es fragmentado y fragmenta sus relaciones con lo otro y, en consecuencia, facilita los procesos de producción.

Para comprender mejor lo antes referido, apelemos propiamente a la mecánica del fenómeno ya descrito a través de la siguiente metaforización: observemos la maquinaria social a manera de un cerebro donde habitan pequeñas células/individuos que funcionan como micro máquinas sujetas e interconectadas a través de un flujo constante denominado neurotransmisor, por medio del cual suceden los procesos de percepción. Cada neurona capta y produce una serie de impulsos de los que dependen otras para que el sistema nervioso funcione de manera útil. Del mismo modo, cada individuo produce y se encuentra supeditado a otros individuos por medio de los diversos flujos de producción mercantilista que, a su vez, mantienen operante el sistema capitalista. Los individuos -o para el caso, las neuronas- obedecen a su función utilitaria dentro de un sistema más grande y responden a un tipo de relación por medio de la cual aseguran su interconexión y viabilidad.

Esta analogía, aunque de antemano aclaremos es mucho más compleja¹⁷, facilita el reconocimiento del proceso en que se opera el reordenamiento simbólico que conforma al sujeto actual y permite establecer, con claridad, cómo la llamada desarticulación ha dejado

¹⁷ Augusto Boal en su libro *La estética del oprimido* realiza un estudio de la función sináptica y establece que dicho proceso se multiplica y diversifica en la medida que se estimula. De tal manera que su función pueda verse incrementada y multiplicada a través de la formación de redes neuronales que complejicen la capacidad de percepción y demanden en consecuencia mayor información. Boal explica al respecto: Las neuronas estimuladas forman circuitos cada vez más capaces de recibir, transformar y transmitir más mensajes simultáneos -sensoriales y motores, abstractos y emocionales-, enriqueciendo sus funciones y activando neuronas de cerca o de lejos, que entran en acción creando redes cada vez mayores de circuitos entrelazados que nos hacen recordar otros circuitos, estableciendo relaciones entre circuitos. ya sean sus afinidades obvias o insospechadas, lo que nos permite crear, descubrir, inventar, imaginar. La imaginación va más allá de lo recordado. La imaginación es la memoria transformada por el deseo. (170-171)

de ser un factor externo en la conformación del individuo y sus relaciones con lo natural, para volverse esencia misma del propio ser conforme al deseo.

Desde esta perspectiva, dicho individuo se ha convertido, en palabras de Deleuze y Guattari, en una “máquina deseante” productora de deseos (14): un esquizofrénico incapaz de distinguir entre el producir y su producto (15) porque se halla inmerso en una maquinaria más grande: el capitalismo o sistema político-económico de producción. El cual, le provee constantemente de los estímulos necesarios para que su deseo se encuentre siempre latente.

Ahora bien, es importante subrayar que en esta investigación entendemos “deseo” como una necesidad siempre constante y obsesa por conseguir la posesión de algo (entiéndase “lo que sea”). Comportamiento que no nace espontáneamente sino a partir de dos patologías sociales que operan de manera conjunta y entramada. A la primera el filósofo Gianni Vattimo la denomina: “estetización generalizada de la existencia” (50), la cual consiste en atribuir, a todo, una función estética hiperbolizada y distinguirla como dominante por encima de las demás funciones estéticas posibles. La segunda sintomatología es denominada por Guy Debord: “espectacular”¹⁸, ya que obedece a una

¹⁸ Ya en la década de las 60 el filósofo francés Guy Debord realizaba una crítica a la economía capitalista –a la que él mismo denominaba “espectacular”- en donde subrayaba que la vida social aún en su más mínima expresión se encuentra desarrollada, mediatizada y condicionada por la producción masiva de mercancía. Esta última descrita por el autor como aquellos objetos espectaculares, carentes de un valor transformador, que promueven la alienación de la sociedad. Debord denunciaba que el mundo se hacía espectáculo de la siguiente manera: “Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era vivido directamente, se aparta en una representación “. (3)

Guy Debord explica que el espectáculo es una forma de organizar la vida social que se presenta como modelo de la ideología consumista dominante que se construye a partir de imágenes destinadas a ser contempladas pasivamente. En razón de ello, es una forma generadora de pasividad: de individuos pasivos sujetos a un fenómeno de *inversión* hacia la vida, es decir, una “no vida” donde la apariencia le toma la delantera a la realidad. De este modo, Debord sostiene que en sociedades determinadas por un orden consumista, sucede un

manufactura masiva de objetos, comportamientos o eventos que no ofertan ningún tipo de evolución para el pensamiento. Dicho de otro modo, su única utilidad responde a entretener al sujeto y, en consecuencia, produce una alienación social.

Para comprender dicho fenómeno estético, que es el correspondiente de esta investigación, es necesario conocer mejor los síntomas antes referidos con el objeto de ubicarlos en la ruta que sigue el comportamiento *esquizo* y el marco de simulación que provoca.

La estetización es un indicio social consistente en buscar primordialmente la condición de contemplación de aquello que conforma el mundo, porque la maquinaria del sistema le dicta que la vida digna debe ser bella, a lo que Ives Michaud, afirma:

Este mundo es exageradamente bello. Bellos son los productos empacados, la ropa de marca con sus logotipos estilizados, los cuerpos reconstruidos, remodelados o rejuvenecidos por la cirugía plástica, los rostros maquillados, tratados o lifteados, los piercings y los tatuajes personalizados, el ambiente protegido y conservado, el marco de vida adornado por las invenciones del diseño, los equipos militares con su

fenómeno de desdoblamiento en el que el espectáculo invierte lo real, pero al mismo tiempo la realidad vivida, al ser invadida por la contemplación del espectáculo, reproduce en sí misma un orden espectacular. Dando como resultado una “inversión real” o alienación recíproca que es la base y esencia de toda sociedad existente. (4) El autor sugiere: “Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. [...] Allí donde hay representación independiente, el espectáculo se reconstituye. (6)

aspecto cubo-futurista, los uniformes rediseñados tipo constructivista o ninja, la comida mix en platos decorados con salpicaduras artísticas a no ser que de manera más modesta sea empaquetada en bolsas multicolores en los supermercados, como las paletas Chupa-Chup. Hasta los cadáveres son bellos cuidadosamente envueltos en sus fundas de plástico y alineados al pie de las ambulancias. Si algo no es bello, tiene que serlo. (9)

Esta necesidad de embellecer al mundo proviene, como hemos mencionado ya, del síntoma de estetización desmedida¹⁹. Misma que se explica porque la función estética se empodera como la de mayor relevancia y valor sobre las demás funciones; pero no sólo eso, dicha función estética se desarrolla indiscriminadamente a grado tal que se instaura como condición necesaria para poder ser considerada dentro de la norma, puesto que propicia los medios para que suceda la espectacularización social. Theodor Adorno explica esto último de la siguiente manera:

¹⁹ Cabe recordar que este señalamiento no es nuevo. Walter Benjamin en 1936, con su obra *La obra de arte en su época de reproductibilidad* advertía ya de la enorme peligrosidad que presenta desplazamiento de los criterios estéticos al campo de lo político cuando la intención (fascista) de manipulación de las masas propicia una glorificación/idealización de actos tales como la guerra. Benjamin advierte: “La guerra estetizada pone de manifiesto que la humanidad ha llegado a un grado de autoalienación que le permite vivir su propia destrucción como goce estético de primer orden” (57-99)

Vale la pena decir que, esta preocupación de Benjamin ha sido tratada por diferentes estudiosos del tema que buscan perpetuar la advertencia y, con suerte, modificar algún tipo de acción en lo real. Tal es el caso de Gustavo Geirola quien plantea: “estamos en una era científica cuya función pareciera diseñarse como un desarrollo tecnológico que, incapaz de modificar el sistema de propiedad, revierte sobre la destructividad de la guerra, entonces necesariamente nos conducimos a replantear las condiciones teóricas y prácticas de la lucha de clase y, particularmente, el rol del teatro y del arte en esa dimensión”. (202)

La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su auto- alienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte. (20)

La espectacularización por su parte, genera una percepción de mundo nueva que, en palabras del académico Jesús Martín-Barbero, se caracteriza por obedecer a “esa sensación de llenura en el vacío, esa reducción de tensión, esa sensación de participación que engendra la satisfacción de ver” (99). La espectacularización puede definirse, en función de este horizonte, como un fenómeno dirigido conscientemente por quien tiene un poder y busca preservarlo. Para el teatrasta brasileño Augusto Boal, es un mecanismo que apela a diversas formas (espectaculares) para “cautivar o intimidar a ciudadanos e integrarlos en una sociedad dominada por los opresores” (130). Esta “invasión de cerebros”, como enuncia el autor, consiste en usar espectacularmente la imagen y otros recursos informativos para “hipnotizar” al individuo a través de medios, como la televisión. Esto es, coaccionar la percepción para que el individuo mire sin ver, oiga sin escuchar y obedezca sin saber a quién (137). En otras palabras, es un dispositivo que propicia las condiciones necesarias para que un individuo perciba el mundo de acuerdo a los intereses de un poder determinado; sin embargo, el fenómeno de espectacularización no tendría lugar si no fuera por la presencia de algunos factores que han reproducido los escenarios ideales para que, de acuerdo con una estricta lógica consumista, suceda un cambio en las formas de ver el mundo y se conforme una

percepción distorsionada del ser. Factores que, de entre muchos, resulta indispensable resaltar dos: el desarrollo incesante de la tecnología y el desbordante manejo de información e imágenes. Esto porque, como ya fue mencionado, ambos contribuyen a perpetrar la transición del ser sujeto al ser consumidor; transición que a su vez genera, como consecuencia, una estetización de la experiencia humana, pues las propiedades y efectos de estas condiciones establecen una atmósfera imperceptible que manipula la percepción. Por lo tanto, el comportamiento social deshabilita el concepto de lo real y lo sustituye por el de simulación en tanto significativo desvinculado, ya que hoy en día no importa que la sustancia sea falsa o adquirida, si en apariencia se puede percibir *como si* fuera real (Foster 2001.302). O como sugiere también José Ramón Fabelo Corzo:

La estetización de la experiencia, la espectacularización de la sociedad a las que hoy asistimos muestran el uso habitual de lo tradicionalmente artístico en términos de imaginación como instrumento de desfiguración de los imaginarios sociales a favor de una re-presentación de la realidad que no coincide con la verdadera realidad, para que lo pseudo-real sea tomado como lo real, para engañar. (62)

Pero esta observación no es nueva, para Guy Debord la producción de objetos espectaculares sostiene un claro sentido ideológico que busca deliberadamente establecer una ilusión totalizante más potente incluso que la propia experiencia viva. Lo cual implica, como consecuencia, la imposición de determinados comportamientos que empatan con un consumismo siempre deseante de aquello que no es lo propio. Por lo tanto, el espectáculo, en el entendido del autor, responde a una relación social entre personas mediatizadas por

las imágenes (3) que es resultado y proyecto del modo de producción existente (4), tal como lo afirma:

La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas. (8)

En resumen, Guy Debord establece que ninguna sociedad sobrevive actualmente sin su condición de espectacularización, pues ésta obedece a una función civilizadora. A partir de esta afirmación, Debord marcará la ruta crítica más lacerante de los estudios estéticos de nuestro tiempo, ya que, como se ha venido observando durante esta investigación, establece las bases de un fenómeno altamente efectivo que sigue operando cada vez con más fuerza en sociedades como la nuestra: la simulación.

El individuo actual es aquél que, sin darse cuenta, ha sido configurado por el sistema –a través de la estetización y la espectacularización- para ir desarticulando y desterritorializando, incansablemente, los campos o conceptos en un afán compulsivo por

conquistar algo que, dicho sea de paso, jamás alcanzará. Evidenciándose así, casi siempre, como un ente obsesivo/compulsivo, fragmentado y miope, es decir, como un *esquizo*.

Para comprender el término *esquizo*, muy probablemente sea necesario apelar de nuevo a las palabras de Augusto Boal, quién en su último texto, realiza un profundo análisis sobre las condiciones sociopolíticas antes referidas y ejecuta un señalamiento directo de lo que significa esta programación. Al respecto, el teatrista señala:

La invasión de cerebros explica la formación de los sumisos rebaños de fieles pasivos de las iglesias electrónicas, de los milagros a granel, con cita concertada en la tele; de las multitudes enfurecidas de fans de los deportes de masas, unánimes en su estéril fanatismo; de la irritante y venenosa vacuidad intelectual de la telebasura; de las tristes decisiones electorales de las masas corrompidas por el propio sistema en el que están integradas, que las explota, reprime y deprime, que las seduce... (26)

Augusto Boal enuncia como “invasión de cerebros” (20) al fenómeno a través del cual sucede la conformación de seres esquizos. De ahí que apele a los conceptos de Jaques Lacan y retome la idea de “castración” estética (22), misma que se ocupa de vulnerar al individuo para hacerlo sumiso ante los discursos dominantes y las formas estéticas de

reproducción. Ahora bien, ante la rendición de éstas últimas es importante recuperar las reflexiones Theodor Adorno quien señala a proposito de este fenómeno:

La idea de que el mundo quiere ser engañado, se ha hecho más real de lo que jamás pretendió ser. Los hombres, no sólo se dejan engañar, con tal de que eso les produzca una satisfacción por fugaz que sea, sino que incluso desean esta impostura aún siendo conscientes de ella; se esfuerzan por cerrar los ojos y aprueban, en una especie de desprecio por sí mismos que soportan, sabiendo por qué se provoca.

(10)

Así, al convertir, de manera inadvertida, el pensamiento mercantilista en un dogma de vida, la propia vida se estanca y enferma (109). Por lo tanto, sin alejarse del entendido de Deleuze y Guattari, el capitalismo es una maquinaria perversa que, por medio de los mecanismos de desterritorialización y decodificación, inunda de información al individuo para configurarlo irremediabilmente en un modo que acepte, en primer lugar, la expropiación de los posibles campos en que se desarrolle (igual que lo hace una sustancia exógena en el cerebro) y, posteriormente, su sometimiento a la axiomática potencia del capital. De esto, el propio Deleuze afirmará en estudios posteriores: “Si es verdad que el capitalismo produce al *esquizo* como produce al dinero, toda la tentativa capitalista consiste en reinventar territorialidades artificiales para inscribir a las personas, para volver vagamente a recodificarlas”. (2013.30) Es decir, una simulación al servicio del capital.

Independientemente de que tanto Deleuze como Guattari plantearan la enfermedad de la esquizofrenia como un producto del sistema capitalista, la presente investigación, sin afán de arriesgarse a poner en tela de juicio el planteamiento de estos grandes filósofos, reflexiona sobre el fenómeno desde un ángulo parecido, aunque no igual.

Con esto comenzaría el planteamiento teórico de mi tesis que sugiere al capitalismo como productor de entes *esquizo (frénicos)*²⁰, nuestra propuesta sugiere pensar que la propia condición de *esquizos* es un síntoma más de un mal aún mayor. El cual genera seres alienados -“máquinas deseantes”- caracterizados por una predisposición adictiva²¹, es decir, individuos configurados a partir de las premisas del mercado y que se distinguen por estar cargados de comportamientos obsesivos o compulsivos que, aunados a una incapacidad de autocontrol, desarrollan un deseo/necesidad psicofisiológica (siempre creciente) por cierto “algo” y, con ello, aseguran de manera indefinida la exacerbada producción del mismo²². O siguiendo con el ejercicio metafórico antes planteado, el individuo que se ha ido

²⁰ La esquizofrenia es un trastorno mental que se caracteriza por una modificación en la percepción de la realidad del individuo. Es una enfermedad que, hasta la fecha, no cuenta con una prueba funcional o bioquímica con la cual diagnosticarse, por lo que aún se desconoce su causalidad. Hoy en día se sabe que en personas esquizofrénicas existe una sobreproducción de dopamina en el cerebro, por lo que se le puede adjudicar una causa más biológica que psicológica, aunque no esto es del todo seguro.

La esquizofrenia presenta un tipo de alteración psicótica que se reconoce por un conjunto de condiciones que conducen, como ya ha sido enunciado, a la pérdida de contacto con la realidad. Condiciones psicóticas tales como: “trastornos severos de la conducta, incapacidad de pensar coherentemente, falta de reconocimiento de estas anormalidades (inconsciencia de la enfermedad y eventualmente, delirios y alucinaciones, estas últimas definidas en ausencia de un objeto real [...], a diferencia de las ilusiones, que son percepciones *en presencia* de un objeto real”. (Brailowsky 183)

²¹ Por otro lado, la enfermedad de la adicción se considera de carácter psicológico, puesto que obedece a una causalidad multifactorial principalmente depositada en diversas problemáticas sociales y emocionales.

La esquizofrenia obedece a un desorden químico neurofisiológico mientras que el enfermo adicto no obedece a esa condición de primera instancia. Un adicto puede presentar esquizofrenia pues va desarrollando una degeneración en sus neurotransmisores límbicos (dependiendo de la sustancia que vaya consumiendo), pero un enfermo esquizofrénico no necesariamente es un enfermo adicto. La adicción es una enfermedad psicológica.

²² A manera de ejemplo, citaremos una de las escenas más representativas de la serie televisiva *Breaking Bad*. En ella, el personaje principal (Walter White quien se dedica a manufacturar droga sintética) busca cerrar un trato con uno de sus competidores y sugiere elevar la calidad del producto a través de la preparación química que él puede proporcionarle; esto para desatar un deseo mayor por la droga. Lo cual puede traducirse en una dependencia desesperada que tendrá como consecuencia incrementar las ventas y producir mayor capital. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=fHKrCs1rFRI>

configurado con comportamientos adictivos es parecido a una neurona contaminada: una máquina deseante que, corrompida por cierta información exógena manipulada, altera y reduce su funcionamiento para convertirla en una célula consumidora y compulsiva, exageradamente dependiente del factor exógeno.

Cierto es que tanto Deleuze como Guattari consideraron la esquizofrenia como el estado límite de la producción social deseante y al individuo, habitante dentro del sistema, como un *esquizo* que desterritorializa, descodifica y mezcla todo código hasta sus últimas consecuencias. Factores que, como ya se ha mencionado, dan como resultado un ser que percibe la realidad de manera alterada, que apenas es consciente de este comportamiento por lo que no puede evitarlo. Es precisamente este último punto en donde el presente análisis depositará los acentos de la diferencia que conduzcan a la observación del posible cambio en los paradigmas de la época.

Con lo anterior, se pretende establecer que el individuo, si bien no es del todo consciente de la configuración con que se determina la inteligibilidad de su mundo, sí puede llegar a ser capaz (aunque lo niegue aceptando habitar un mundo simulado) de percibir las conductas dañinas que violentan su persona, entorno, relaciones, así como a su prójimo. Esto debido a que los agenciamientos externos que le proveen un poder resultan más atractivos, deseables y de acceso inmediato. Cuestión que implica, más que obedecer a un investimento social de carácter esquizoide, estar conformado por otro comportamiento de tipo adictivo. Dicho de otro modo, al reconocer la configuración política que genera

conductas adictivas, podría ser posible comprender por qué los mecanismos de simulación son tan poderosos en nuestra sociedad actual²³.

En síntesis, podemos establecer que la Posmodernidad es una época que, debido a sus condiciones, ha dado lugar a una corriente de pensamiento que apuesta por la diversidad y el aniquilamiento de los paradigmas operantes en épocas previas. No obstante, pese al esfuerzo por no incurrir en las prácticas del pasado, existen factores de los cuales el posmodernismo no puede emanciparse. Tal es el caso del capitalismo.

El capitalismo, como sistema de poder, ha logrado establecer subjetivaciones típicas de la Modernidad, sobre todo en la manera de percibir (se) y desenvolver (se) en las sociedades actuales, dando lugar a un tipo de comportamiento afectado, conocido como *esquizo*. El cual puede ser concebido como un síntoma de un mal mayor: el pensamiento de tipo adictivo. Mismo que sirve perfectamente al poder como herramienta configurante de los síntomas de estetización y espectacularización para hacer del sujeto un consumidor.

Así, los individuos condicionados por un pensamiento adictivo, no sólo obedecen de manera más inmediata a la estrategia de consumo del capitalismo, sino además procuran una percepción alienada e incapaz de reaccionar que se vale, a su vez, de mecanismos tales como la negación para habitar una realidad simulada. Una “hiperrealidad”, como la denomina Jean Beaudrillard, que enmascara los efectos tóxicos de un poder que manipula y violenta en favor de sus propios intereses.

²³ Cabe señalar que Gilles Deleuze en escritos posteriores al *Anti Edipo*, al explicar el concepto de cuerpo sin órganos, hace mención de cuatro tipos que se manifiestan como aproximaciones de éste: el masoquista, el esquizofrénico, el drogado y el histérico (2013.159). De tal manera que el enfoque propuesto hacia la predisposición adictiva no es algo novedoso; no obstante, ante la consideración que el autor hace respecto a la historia de las intensidades como el factor que les otorga diferencia, es posible -para la presente investigación- focalizar en el campo de lo adictivo uno de los ejes centrales que constituyen los marcos de representación actuales.

Es decir, esta investigación pretende observar cómo, para dar seguimiento a ciertos intereses, el poder configura (a través de sus diversos sistemas, principalmente el capitalista) más que a un sujeto *esquizo*, un flujo de pensamiento conjugado en el terreno de lo adictivo; el cual produce desterritorializaciones y movimientos mucho más eficaces y peligrosas para la sociedad como es el caso de la simulación. O dicho de otra forma, una sociedad en condición de simulación es consecuencia histórica de los preceptos desarrollados y potenciados en la época denominada posmodernidad -preceptos que más bien, resultan ser una continuación de los ponderados durante la Modernidad capitalista- donde el pensamiento adictivo es el principal factor de configuración del sujeto para beneficio del poder.

Capítulo II

La estética de la simulación. La estrategia del poder

Como hemos venido observando, el mundo actual se ajusta a diversos procesos de consumo para que la idea de mercancía otorgue valor y sentido a lo existente. Recordemos, además, que Gilles Deleuze y Félix Guattari han señalado que el capitalismo transnacional vigente requiere estrategias de disolución de territorialidades e identidades para establecer, en los objetos (que pueden ser también imágenes e información), un potencial deseo que re-territorializará el mundo y el pensamiento en favor del propio capital, lo cual operan de manera efectiva a través de los síntomas sociopolíticos denominados estetización y espectacularización²⁴; mismos que dan pie al mecanismo del poder denominado simulación.

La simulación, según R. Barthes, es una estrategia basada en la apariencia que consiste en sustituir la realidad por “algo que no es”, es decir, un escenario donde la imagen se ve emancipada por cualquier significado profundo para ubicarla en una “superficie simulacral” (26); o como Baudrillard²⁵ le denomina: hiperrealidad (1997.16-17). La cual,

²⁴ El filósofo francés Guy Debord en su texto *La sociedad del espectáculo* inaugura la observación de dicha condición social. Tema que en años posteriores recuperan estudiosos tales como Vargas Llosa (*La civilización del espectáculo*), Lipovetsky (*La era del vacío. Ensayos sobre individualismo contemporáneo*), Zizek (*Bienvenidos al desierto de lo real*), entre otros.

²⁵ Baudrillard explica que en la actualidad el sujeto habita un mundo cada vez más irreal; un lugar donde lo más importante es la desaparición incesante de cualquier significación y finalidad. Lo cual implica una

busca enmascarar y hacer desaparecer lo que acontece, para dejar un estado de ilusión radical permanente (1997.23). Por lo tanto, desde la postura de los mencionados autores, la simulación podría comprenderse como el mecanismo por el que se transforman las fórmulas de reconocimiento y relación de los marcos de representación; basándose en el uso dislocado de significantes que provocan comportamientos afectados pero benéficos para el poder.

El presente capítulo buscará establecer la lógica que conforma el dispositivo denominado simulación, con el objeto de comprender la estrategia política usada por la “máquina del poder” principalmente en nuestro entorno inmediato y, desde ahí, observar la alternativa que oferta el quehacer artístico teatral.

Ahora bien, es importante señalar que pese a la intención del presente análisis por vincular al Estado mexicano con estas condiciones de existencia, resulta vital aclarar que no es el único espacio donde se propician y suceden los fenómenos antes señalados. Es cierto que México presenta los escenarios ideales para reflexionar sobre la simulación como el mecanismo favorito del poder y su consecuente ejercicio de violencia epistémica, pero no hay que ignorar que esta situación es una más dentro del crisol político mundial, de tal manera que cualquier territorio donde dicho poder (sin importar su esfera) realice una suerte de maniqueísmo social, será susceptible a estos dispositivos. De ahí la relevancia de señalar y reconocer el componente y las alternativas posibles para considerar la posibilidad de desactivar su afectación.

transformación en las maneras de relacionarse del sujeto; al menos en el sentido tradicional.

2.1 El pensamiento adictivo. El preámbulo de la simulación

Como ha sido señalado antes, los fenómenos de desterritorialización y descodificación son consecuencia de los procesos de producción en y por las diversas maquinarias (enunciadas ya por Gilles Deleuze y Félix Guattari) del sistema capitalista. Es cierto que estos síntomas –los cuales, enfatizando, obedecen más bien a una psicosis- pueden encontrarse en enfermedades tales como la esquizofrenia; sin embargo, lo que habría que señalar es que la esquizofrenia puede formar parte, a su vez, de otra patología que opere y produzca condiciones similares, pero genere una diferencia esencial. Tal es el caso de la enfermedad conocida como adicción, de la que Abraham J. Twerski afirma:

Algunas veces a las personas con enfermedades adictivas se les diagnostica erróneamente como esquizofrénicas, pues pueden presentar algunos síntomas idénticos como:

- Delirios
- Alucinaciones
- Estados de humor inapropiados
- Conducta muy anormal

No obstante, estos síntomas pueden ser manifestaciones de los efectos tóxicos de las sustancias químicas en el cerebro. Estas personas presentan lo que se llama una psicosis químicamente inducida, la cual se parece mucho a la esquizofrenia, pero no lo es, por lo que dichos

síntomas suelen desaparecer cuando se ha mitigado la toxicidad y la química cerebral vuelve a su normalidad²⁶. (4)

Los factores externos (llámense drogas o condiciones socio políticas, por ejemplo) alteran el comportamiento o los estados de ánimo partiendo del estímulo o la inhibición de la actividad de los sistemas de neurotransmisión. Por lo tanto, la esquizofrenia, al presentar como rasgo fundamental la producción hiperbólica de catecolaminas, puede derivarse del uso y abuso de ciertas sustancias que estimulen el sistema nervioso central e hiperestimulen la función sináptica. En otras palabras, dadas sus características, la esquizofrenia puede confundirse con la enfermedad de la adicción, puesto que presentan particularidades psicóticas similares debido a una sobreestimulación neuronal. Sobreestimulación que puede derivarse no sólo por el consumo de alguna sustancia sino también, como ya se ha mencionado, a través de la intensidad en la configuración lingüística de un poder opresor²⁷; es decir con la creación de cierta estimulación que afecte el gusto y lo sensible para lograr una dominación.

²⁶ Abraham J. Twerski asegura que el comportamiento psicótico puede ser consecuencia del efecto tóxico de una sustancia (externa) en el cerebro de una persona. Tal como los flujos de información que configuran dañinamente los comportamientos del individuo actual, pero que al mismo tiempo nos proporciona una alternativa esperanzadora: si el sujeto logra ejercer una acción que contrarreste las consecuencias tóxicas de los mecanismos del poder, quizás pueda contribuir a que el sistema social recobre cierta sanidad. Es ahí donde la actividad artística y orientación estética –a las que nos referiremos en capítulos posteriores- cobran sentido y restituyen su importancia hoy en día.

²⁷ Etimológicamente hablando, la palabra adicción proviene del latín *addictus* que se refiere a un tipo de esclavitud particular ejercida en la antigua Roma. Dicha esclavitud se infringía a un hombre previamente libre mediante un juicio o acto legal, generalmente para saldar ciertas deudas adquiridas que le resultaban imposibles de ser pagadas. (<http://etimologias.dechile.net/?adicto>)

Hoy en día, pese a que el sentido de este tipo de esclavo se ha perdido, la acepción de la palabra en el mundo de las enfermedades es perfectamente aplicable, ya que remite al cautiverio obligado de la voluntad de un individuo, que ha sido “entregado a un otro” (en este caso, una creencia, objeto, persona o sustancia) y del cual no puede emanciparse, al menos en apariencia. La adicción es una enfermedad que obedece a un modelo multifactorial, es decir, aquél que alberga la interacción de múltiples campos y componentes, tales como lo genético, lo ambiental/cultural, lo psicológico y lo sociohistórico. Esto tiene sentido porque en numerosos estudios se ha observado que la acción de cada factor es un elemento necesario, pero no suficiente para el desarrollo de dicho trastorno. Luis Mayor Martínez y Luis Montoro González, miembros del departamento de

Hemos ya señalado que el filósofo Gilles Deleuze observa este fenómeno y, en sus estudios posteriores, establece que el cuerpo (sin órganos) drogado²⁸ es similar al cuerpo esquizofrénico, pues su flujo de intensidad es equivalente (2013.160). De ahí que sus síntomas y efectos se confundan; sin embargo, mientras el primero logra un agenciamiento mediante el delirio que le produce lo externo, el segundo deposita su característica en la alucinación interna. De ahí que mientras uno -aunque sutilmente irracional- logre seducir y convencer, al otro se le observe evidentemente absurdo y sórdido.

Desde este horizonte, un individuo con tendencias adictivas es aquél que responde a una sintomatología específica como resultado de una configuración alterada que sugiere, entre otras cosas, depositar la vida en el consumo alienante y habitar un entorno que desterritorializa y descodifica cualquier campo de conocimiento en un afán desmedido de reproducción y reterritorialización, pero que, a diferencia del CsO drogado de Deleuze y Guattari, actúa manipulado por un mecanismo de simulación en favor de un mercado

psicología básica de la Universidad de Valencia, en su texto *Procesos cognitivo-motivacionales en las drogodependencias* señalan: “En definitiva, cuanto se diga acerca de la naturaleza de las drogas es necesario ponerlo en relación con el sujeto consumidor, con sus circunstancias y características personales, sin olvidar tampoco que sólo bajo ciertas restricciones es plausible separar lo psicológico de lo biológico y lo social” (12). Con esto, es importante recalcar que ni la genética, ni el entorno ni cualquier otro componente son causas absolutas de la enfermedad, sino más bien confieren una susceptibilidad para el desarrollo de la misma.

²⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Mil Mesetas* introducen el término “cuerpo sin órganos” que se refiere a aquél que se fabrica a través de procedimientos que desordenan y desarticulan los sentidos para generar una experimentación estatificada que aleje al propio cuerpo de los mecanismos del poder que puedan someterle (156). Deleuze y Guattari explican al respecto: “El CsO es deseo. Es él y por él que se desea. No solamente porque es el plano de consistencia o el campo de inmanencia del deseo, sino porque, incluso cuando cae en el vacío de la desestratificación brutal, o bien en la proliferación del estrato canceroso, permanece el deseo” (203). Ambos filósofos establecen que existen cinco tipos de CsO a partir de atributos o intensidades “0” producidas bajo determinado tipo sustancial como matriz productiva: cuerpo hipocondriaco, cuerpo paranoico, cuerpo esquizofrénico, cuerpo drogado y cuerpo masoquista.

El cuerpo drogado es un cuerpo *esquizo* experimental cuyo atributo (frío) se constituye como unidad ontológica para propiciar la alienación de lo externo. Al respecto los filósofos señalan:

El cuerpo drogado, con su producción de intensidades específicas a partir del Frío absoluto = 0. Es todo teatro: el yonqui no quiere estar en el calor, quiere estar al fresco, al frío, al Gran Hielo. Pero el frío debe alcanzarle como la droga: no en el exterior, donde no le hace ningún bien, sino en el interior de sí mismo, para que pueda sentarse tranquilamente, con la columna vertebral tan rígida como el émbolo helado de un gato hidráulico y su metabolismo cayendo al Cero absoluto... (*Cómo hacerse un cuerpo sin órganos* Pp.5). Disponible en: http://www.biopolitica.org/docs/Salinas_hacerse_cuerpo.pdf

capitalista. En éste no existe el delirio como pulsión: todo es investimento libidinal social. De ahí que su existencia no sólo seduzca, sino convenza.

El comportamiento adictivo es la descodificación del flujo que se sostiene a sí mismo insertado en una máquina deseante hiperestimulada, a través de la cual se obtiene una conjugación diferente que reorganiza el mundo. Condición que parte de una configuración lingüística opresora que afecta determinados campos de la percepción y que sólo se podría contener por medio de un proceso continuo de confrontación; sin embargo, para no incurrir en errores categorizantes, es importante comprender mejor el fenómeno que da lugar a este tipo de conductas y destacar las características que hacen de los comportamientos adictivos (no necesariamente esquizofrénicos), el factor determinante del sujeto actual.

En el siguiente apartado se establecerá el proceso de ordenación que sigue la conformación del síntoma del pensamiento adictivo y sus implicaciones en el comportamiento social.

2.1.1 La configuración del pensamiento adictivo

Cabe comenzar señalando que estudiar el comportamiento adictivo implica necesariamente referir al padecimiento denominado “adicción”, la cual es una enfermedad incurable, progresiva y mortal tal como asevera la Organización Mundial de la Salud, desde la década de 1940. La adicción presenta condiciones de carácter físico, mental y emocional, así como –mayoritariamente- una serie de rasgos particulares que nos demuestran que es un elemento determinante en la construcción política del individuo y nos permiten comprender la eficacia en el uso de ciertos mecanismos (como la simulación) que benefician a intereses

particulares del poder, lugar donde –como ya hemos señalado previamente- se ubica la hipótesis de este trabajo.

Esta enfermedad normalmente se asocia con el abuso de drogas (sea cual sea su especie) pero resulta necesario aclarar que no se limita a esta actividad. El término adicción se acepta para definir cualquier actividad obsesivo-compulsiva que conduzca al prejuicio de cierta calidad de vida. Por lo tanto, no implica necesariamente el consumo o abuso de sustancias. Como se ha podido observar, sus síntomas centrales – obsesión, compulsión, tolerancia (la creciente necesidad de consumo) y pérdida de control- son procesos conductuales que responden a multicausalidades; mismos que, además de estar depositados en el campo de lo fisiológico, se encuentran en terrenos socioculturales, políticos y psicológicos.

Ahora bien, desde este entendido existen componentes de la enfermedad que, depositados en terreno de lo irrepresentable, aún no ha sido posible desterritorializar o decodificar. No obstante, existen otros que, como investimentos sociales del deseo, operan de manera muy eficaz en el proceso de corte y flujo demandando por el sistema mercantilista. Este conjunto de investimentos responde a la configuración del pensamiento adictivo²⁹, la cual se refiere a distorsiones en la apreciación de la realidad en que el

²⁹ Se le llama pensamiento adictivo a la serie de creencias distorsionadas que el enfermo adicto adopta para justificar el comportamiento con que acepta vivir. Distorsiones que pueden ser conscientes o inconscientes pero que ayudan a facilitar el proceso adictivo, puesto que generan un distanciamiento entre sí mismo y la percepción que tiene de la realidad de su enfermedad a través del autoengaño. Información tomada de la página web: *Adicciones. El sitio de internet sobre la adicción* disponible en: <http://www.adicciones.org/enfermedad/negacion.html>

Un enfermo adicto, obedece al tipo de pensamiento denominado adictivo; sin embargo, un individuo que piensa de manera adictiva no necesariamente es un enfermo adicto. Es pues desde este señalamiento donde surge una posibilidad de reflexión que otorga sentido al presente trabajo de investigación. Si el pensamiento adictivo responde a agenciamientos externos sociopolíticos y culturales, es posible establecer que pueda ser resultado de una configuración estructurada a conveniencia de las normas de un mercantilismo capitalista. Normas que a su vez se desarrollan en las condiciones ideales que oferta el posmodernismo. Cuestión que, como se ha señalado, atraviesa todo este análisis ya que al tratar de comprender los mecanismos que dan lugar a la conformación de este tipo de pensamiento, sería posible también elaborar una ruta crítica que empate las

individuo habita.³⁰

De ahí que sea posible pensar que el sujeto actual, dadas sus condiciones de existencia (sobre todo aquellas agudizadas a partir del capitalismo posmodernista), desarrolla una serie de comportamientos adictivos descontrolados, obsesivos, compulsivos y crónicos, consecuencia no de un delirio interno sino del agenciamiento directo e indirecto de diversos factores externos (llámese droga o condiciones de existencia o cualquier otro tipo de información) que alteran su percepción. Dicho con otras palabras: la perturbación de la percepción presentada no es consecuencia del abuso de una droga, sino obedece a un trastorno provocado por la configuración y representación de un tipo de pensamiento al que se le denomina *pensamiento adictivo*.³¹

El pensamiento adictivo es una distorsión en los procesos de percepción que da lógica y sentido a hechos y acciones que carecen de éstos, tal como sucede en el pensamiento esquizofrénico; sin embargo, retomando las palabras de Deleuze: la diferencia entre ambos es cuestión de intensidades. Abraham J. Twerski explica:

El pensamiento esquizofrénico es tan obviamente irracional que la mayoría de nosotros lo reconocemos claramente como tal. Es posible que no podamos comunicarnos eficazmente con él, pero por lo

condiciones de la estética del mundo actual con la producción artística sucedida en los últimos 15 años en nuestro país.

³⁰ Es importante aclarar que pese a que los estudios sobre la enfermedad de la adicción no han podido determinar con exactitud si el pensamiento antecede al padecimiento o viceversa, lo cierto es que con base en la experiencia empírica se puede observar que existe una configuración investida potencialmente en el sujeto, detonada y dimensionada una vez que cruza el umbral que lo lleve a tener comportamientos que deterioren su calidad de vida. Abraham J. Twerski, sostiene al respecto: “La concepción errónea que los adictos tienen de sí mismos precede al desarrollo de una dependencia de sustancias químicas, a veces por varios años” (73).

³¹ David Sedlak, al realizar estudios minuciosos sobre el pensamiento adictivo, señala que su principal característica es la incapacidad de tomar decisiones sanas por sí mismo.

menos no nos engañan los delirios que crea en su mente. Con más frecuencia caemos en la relativa sutileza de las distorsiones causadas por el pensamiento adictivo. (16)

Tanto el pensamiento esquizofrénico como el adictivo se encuentran dañados. No obstante, el primero obedece a un delirio interno tan evidente que no permite confrontación alguna³². El segundo, en cambio, es resultado de configuraciones y agenciamientos socioculturales que suceden de manera inconsciente y por eso resultan, en ocasiones, imperceptibles. Deleuze llama a estos agenciamientos “inversiones sociales del deseo” (2015. 31), los cuales son sencillamente agentes de transmisión de procesos histórico-políticos, ya sean revolucionarios o reaccionarios que, por ser agentes de transmisión, resultan también ser agentes de intersección. Cabe aclarar que el pensamiento adictivo no es el único que obedece a este tipo de conformación, así que es posible enfatizar, insistentemente, que sistemas como el capitalista agudizan algunos rasgos de comportamiento que resultan más útiles para la vida de un poder opresor.

El pensamiento adictivo obedece a una lógica superficial -engañosa pero seductora- que reconoce como objetivo principal el dar sentido y coherencia a las acciones que justifiquen un comportamiento irracional; sin embargo, tanto la inteligencia como el resto

³² Deleuze establece que la diferencia de estos pensamientos dependen del tipo de flujo que corre por el cuerpo sin órganos y la intensidad con que transita de uno a otro.: “El cuerpo sin órganos es una plenitud y es la intensidad =0 sobre y a partir de la cual se reparten y producen todas las intensidades del inconsciente, entidades no figurativas.(2016.155)

Esto es, que lo que pasa por un cuerpo sin órganos no es acogido más que en el marco de una intensidad –sea una disminución o un aumento- de dolor. (2016.159)

En el caso del pensamiento esquizofrénico, existe una intensidad =0 a partir de la que se construye la escala de intensidad que corresponde al delirio esquizo. Es decir, en palabras de Deleuze: “La muerte se plantea a nivel de la intensidad cero. Entonces contrariamente a lo que dice Freud, no hay pulsión de muerte sino que hay un modelo de la muerte” (2016.155)

de sus funciones cerebrales, no presentan ningún indicio que permita establecer el hecho de que se mueve bajo este tipo de pensamiento.

Un individuo configurado con un pensamiento adictivo es una máquina fluctuante siempre deseante. Los especialistas en adicciones se refieren a este hecho como un “problema de adaptación” que impide observar las contradicciones y acciones irracionales en las que dicho individuo incurre para no cambiar su forma de vida; no obstante, el problema es más profundo y deberá ser tratado de manera particular en los siguientes apartados.

Lo cierto es que la conformación del pensamiento adictivo actúa de manera muy particular, pues es una distorsión única e inevitable que afecta sólo los procesos de apreciación del sí mismo en el campo de lo social, es decir, en su relación con el mundo. El individuo que piensa adictivamente siente intensamente una duda (pulsión) de sí mismo que le resulta intolerable. Pulsión explicada si se observa como una distorsión aprehendida inconscientemente que genera una hipersensibilidad emocional inevitable y que conmina a reorganizar constantemente el mundo en un afán de obtener cierto placer.

El pensamiento adictivo produce una deformación perceptual que, generalmente, sucede como mecanismo de defensa para contrarrestar un mundo percibido como intolerable, catastrófico e inaceptable pero que, a su vez, ha sido aprehendido como el legítimo y correcto. Es un mecanismo de escape, no del mundo sino de sí mismo. El propio Gilles Deleuze señala al respecto: “Hay algo demasiado fuerte en la vida, no es en absoluto algo necesariamente aterrador, es algo demasiado fuerte, algo demasiado potente en la vida.

Entonces, uno cree de manera algo estúpida que bebiendo puede ponerse al nivel de aquello más potente.”³³

El pensamiento adictivo se caracteriza, además, por ser absolutamente radical. Lo que Twerski llama “la regla y/o”, misma que se refiere a la incapacidad de concebir los términos medios o alternativas flexibles con las que se pueda solucionar un conflicto (29). Ante tales circunstancias, un pensador adictivo es un ser profundamente inseguro e incapaz de desarrollar algún sentido de pertenencia social. Este individuo percibe, únicamente, las soluciones radicales de una problemática, hasta que un otro le hace ver la existencia de distintas alternativas. Dicho acto “revelador” perjudica una estima ya de por sí golpeada, puesto que otorga única legitimidad a lo externo y discrimina la eficacia de su propia lógica, fenómeno que deviene en autodevaluación. Esto se explica porque al proponer posturas extremas y rígidas –mismas que el sistema no acepta pues generan cierto tipo de incomodidad-, se imposibilita un flujo o código de comunicación entre polos, lo que provoca un estado de frustración en el pensador pues promueve la sensación de una perspectiva distorsionada sobre sí mismo que lo incapacita para dar cabida a un diálogo.

Como se puede observar, la lógica adictiva no alberga posibilidades intermedias, pero eso no implica que no las anhele. Razón por la cual este tipo de pensador es un ser que fluctúa siempre deseante, siempre en angustia y siempre avergonzado. Es un ser que se siente tan intensamente defectuoso que es capaz de desarrollar expectativas mórbidas sobre sí y el devenir de su vida. De ahí que recurra a comportamientos obsesivo-compulsivos en

³³ *La Entrevista*. Entrevista realizada a Gilles Deleuze por Claire Parnet en 1988. Disponible en: <http://buscandoagilles.blogspot.mx/2011/10/la-entrevista-1988.html>

un afán de ignorar o superar dicho sentir y viva en una constante búsqueda de placer inmediato³⁴.

Partiendo de este horizonte se puede comprender una condición más: el pensamiento adictivo actúa modificando la lógica del tiempo. Para un pensador adictivo buscar un efecto placentero de forma inmediata es absolutamente imprescindible. El anhelo por obtener cierto placer que jamás se verá satisfecho, provoca una especie de aceleración en los procesos de experimentación del mundo. El pensador adictivo desecha cualquier planeación a largo plazo pues, siendo máquina deseante, busca el flujo continuo y cada vez más acelerado de aquello que le otorgue satisfacción. Twerski señala:

Lo que complica más la vida es que nuestra cultura prospera con base en tecnología que elimina la espera. Somos consumidores de hornos de microondas, de máquinas de fax, de teléfonos celulares y de alimentos instantáneos. Aun si se puede concebir la “felicidad” después de la vida, el carácter distintivo de la gratificación instantánea hace intolerable la larga espera. (27)

Pese a lo antes mencionado, el pensamiento adictivo genera una ilusión de control, grandiosidad y omnipotencia. Ilusión que produce una incapacidad para admitir la posible pérdida ante cualquier tipo de eventualidades. En otras palabras, un pensador adictivo busca

³⁴ Habría que cuestionarse con más profundidad si esta distorsión en la forma de ver del pensador adictivo puede resultar una posibilidad de cuestionamiento consciente, racional, unívoco y congruente acerca de la subjetividad del individuo occidental.

tener siempre razón, puesto que la impotencia o la posibilidad de cometer errores son ideas que asocia con una debilidad de carácter y una deficiencia moral³⁵.

La principal distorsión del pensamiento adictivo sucede en la imagen que la persona tiene de sí misma, lo cual tiende a producir, como hemos mencionado, comportamientos psicóticos que pueden confundirse con una patología esquizofrénica. No obstante, es importante recordar que este modo de percibirse es un agenciamiento social investido, desde muy temprana edad y de manera constante, por diversos mecanismos del poder. Augusto Boal señala, a propósito de este proceso de adjudicación simbólica, que el pensamiento es la organización de un conocimiento convertido en acción, es decir, una “acción que transforma al pensador, al interlocutor y la relación entre ambos. Que pueden ser la misma persona.” (25)

Ahora bien, como se ha venido enunciando, las condiciones de existencia posmodernista, sometida a un marco de representación en el que el capital se ha convertido en una esfera autónoma de vida, han modificado las formas en que el sujeto se percibe a sí mismo y, en consecuencia, sus relaciones humanas y la manera en que le otorga valor al mundo, es decir, tal como diría Boal: han modificado el pensamiento. A pesar de lo anterior, hasta aquí no existe una diferencia radical para afirmar que dicha percepción propicie un pensamiento adictivo y no *esquizo*. Lo cual implica que, aunque dichas condiciones sean necesarias, no son suficientes para que el proceso opere en su totalidad.

³⁵ Es importante mencionar en este punto que, pese a que la percepción del pensador adictivo se encuentra afectada, es única y exclusivamente en campo de sí mismo donde sucede dicha alteración. De tal forma que, dicho individuo puede ser capaz de observar el patrón de pensamiento y la irracionalidad conductual sucedida en alguien más y, al mismo tiempo, no ser capaz de concientizarlo en sí mismo.

Tanto la configuración del pensamiento *esquizo* como la del adictivo parten del mismo patrón de conducta en torno al deseo. Desde este entendido, una puede formar parte de la otra sin que por ello se afecten los particulares acentos de su diferencia esencial. Por lo tanto, la diferencia quizá radique en una operación *rizomática* consistente en la emisión de un mensaje donde el poder establezca, por un lado, un entorno profundamente deseable a través de ideales que son tomados por paradigmáticos (tal como aparecen en los objetos espectaculares que son transmitidos masivamente a través de los medios de comunicación) y, por otro lado, el lanzamiento constante y sincrónico de una señal que sugiere una incapacidad existencial solamente “aliviada” por medio de una conducta dependiente. De esta manera el individuo, inconscientemente, desarrolla una idea de sí mismo cargada de pensamientos autodevaluatorios que propician el enganche crónico, creciente y compulsivo con la acción de consumir.

Este individuo consume información, imágenes, ruido y cualquier tipo de objetos en un afán frenético de alcanzar, en primer lugar, el placer de una aparente perfección tal como se la presentan las instituciones que toma por legítimas (aunque no por eso superficiales); en segundo lugar, huir de la nada: agradable sensación que tiene configurada de sí mismo. Esta última, que habría que subrayar, resulta muy conveniente resaltar a la hora de asumir cualquier compromiso ético

Para un pensador adictivo, el factor exógeno (droga) es la figura metafórica que opera como el flujo desbordado de información. Así, los metadiscursos albergados en los objetos espectaculares no sólo sirven como guía de pensamiento para configurar una creciente necesidad de placer a través de figuras utópicas; sino también y, sobre todo, insertan una sensación de impotencia e incapacidad en el imaginario del sujeto consumidor, que se

tornará actitud de vida y promoverá, a posteriori, la cesión de sus derechos y responsabilidades a favor de un otro que pueda encargarse de él

De esta forma, a través de la operación antes descrita, la maquinaria del poder no sólo encontrará resultados en la acción de consumo que preservarán el sistema mercantil capitalista, sino además reproducirá una actitud concededora que está sobre todo dispuesta a admitir estrategias asistencialistas³⁶ como alternativas de desarrollo social.

El poder buscará naturalizar esta idea para garantizar una respuesta de la población siempre siempre acorde con él ante cualquier problemática política que surja; de tal forma que, pese a la consciencia que pueda tener el individuo de su situación, no existirá acción que contrarreste los entornos ficticios que el poder plantee; y más aún, dicho individuo incluso concederá vivir así con tal de no sentir alteraciones en su forma de vida.

De este modo, el sujeto, además de estar configurado bajo un esquema espectacular, optará por habitar en un mundo simulado. Ése que aparenta beneficios pero que sólo otorga poder al propio poder. Ya que, mientras pueda seguir solucionando sus problemas en la inmediatez y con el mínimo esfuerzo, no tendrá reparo alguno en ver y asumir el mundo como le ha sido impuesto.

Resulta posible aseverar pues, que la forma en que se lleva a cabo la construcción del sujeto político posmoderno -basada en la configuración de un pensamiento de tipo adictivo, el cual se ve impuesto por el capitalismo a través de actitudes consumista/dependientes- posibilita la facultad de pensar en la simulación como el mecanismo paradigmático al que

³⁶ Se conoce como estrategia asistencialista a la ayuda social del Estado que limita las capacidades del ser humano. Es decir, la prestación de servicios que priva de competencias y habilidades a un grupo inferior, puesto que se le brinda lo que necesita de manera inmediata sin permitir, a su vez, la cabida de algún tipo de esfuerzo para obtener tal beneficio por sí mismo o méritos propios. El Poder, a través del Estado, genera programas asistencialistas para continuar sembrando la idea de incapacidad. Incapacidad que, a su vez, requiere de una actitud paternalista que genera cierto placer inmediato, pero no oferta soluciones reales a las problemáticas del país y sus ciudadanos.

apela el poder para someterle.

2.1.2 La negación de lo real. El paso a la simulación

Como se ha observado en este capítulo, el pensamiento adictivo logra convencer al individuo de que, pese a lo absurda y evidente que pueda ser, la distorsión percibida es real y se sostiene a partir del elemento constitutivo denominado negación.

La investigadora Beverly Conyers describe esta condición como la respuesta negativa natural -consciente o no- a enfrentar cierta verdad de una circunstancia en particular para la cual no se está preparado (41). La negación es una suerte de simulación: un aspecto imaginario de la representación que impregna la percepción y altera, de manera definitiva, el concepto de lo real y las apariencias. Por lo tanto, ofrece una reconfortante ilusión de bienestar que permite arraigar, de manera más profunda, al pensamiento adictivo. La negación tiene muchas facetas, entre ellas: la minimización, la evasión, la racionalización³⁷ y la proyección³⁸. Éstas refuerzan un tipo de comportamiento al que el pensamiento adictivo recurre como mecanismo para preservar las condiciones en las que el individuo se halla instalado, pese a la conciencia de los posibles daños colaterales que se arrastren en consecuencia.

Cabe mencionar que la negación no es un proceso mental consciente o intencional. Negar no quiere decir mentir. Un pensador adictivo no es capaz de tomar en cuenta los

³⁷ Se entiende por racionalización a la acción de justificar, por medio de planteamientos racionales, el comportamiento dañino en el que se está incurriendo. A través de la racionalización es posible desviar la atención de aquello que no se quiere aceptar al tiempo que se preserva un *statu quo* que permita ver como aceptable la negativa al cambio.

³⁸ Por otro lado, la proyección es una conducta que se caracteriza por depositar culpa y responsabilidad de lo vivido en cualquier (persona, cosa o factor) con tal de no asumir las propias.

mecanismos a los que recurre para permanecer a salvo de la confrontación de lo real. Por lo tanto, la negación es un proceso mental ficticio. Negar lo que sucede significa, literalmente, estar fuera de contacto con la realidad. Washton y Boundy aseguran al respecto: “[...] hay un bloqueo de las facultades mentales racionales” (46).

Así, en la medida en que la negación representa una verdadera ruptura con la realidad, se constituye nada menos que una “micropsicosis”, como indicó recientemente Margaret Bean-Bayong (46). Sólo en una persona psicótica, afirma, se puede observar una fractura con la realidad de magnitud semejante a la observada en el pensador adictivo. Bean-Bayong la denomina “micropsicosis” porque la persona, por lo general, no es psicótica en otros aspectos. El pensador adictivo tiene una ruptura de nivel psicótico con la realidad sólo en este único aspecto circunscripto de persistir en la actividad adictiva (47):

[...] cuando las ilusiones del adicto, su imagen idealizada de sí mismo, son atacadas por la realidad invasora, el muro de la negación debe interponerse. Porque en el mundo en blanco y negro de los adictos, como veremos, aquéllos que no mantienen la ilusión de “estar bien”, se sumirán en un profundo autodesprecio y experimentarán sentimientos de indignidad, vergüenza y humillación. (48)

La negación en el pensamiento adictivo propicia y justifica la acción que imposibilita la confrontación y sólo a través de ella el consumo se torna con una fuerza omnipresente. La actividad de consumo se vuelve, pues, principio y fin; objetivo y fuga. Lo que genera el aseguramiento de una producción en forma indefinida; sin embargo, la negación no debe dejar de observarse como lo que es: un síntoma, el cual ejerce un influjo

inconsciente muy poderoso sobre el individuo y el modo en que enfrenta al mundo. La negación es una alternativa que resuelve, de manera inmediata, los conflictos que surgen de comportamientos adictivos fuera de control, puesto que bloquean la percepción ante un creciente caos y permiten conservar algunas sensaciones o sentimientos que justifiquen la postura tomada.

La negación evita advertir los problemas para no tener que hacer algo al respecto. De este modo, si el pensador adictivo se ve afectado por alguna problemática, la negación le permite “resolverla” inmediatamente por medio de un distanciamiento con los hechos, así como a preservar la ilusión de que “todo está bien” y es controlable. Por lo tanto, la negación puede comprenderse como un mecanismo de defensa que permite mantener situaciones de estrés fuera de la consciencia del individuo³⁹.

El pensamiento adictivo se vale de diferentes elementos que le ayudan a preservar los efectos de la negación. Encubrir, trivializar, racionalizar, proyectar, desestimar o minimizar un hecho, son acciones que soportan la carga de la negación y producen una serie de alternativas que sirven como estrategia al poder para modificar la percepción de lo acontecido. Tal como ocurre con el fenómeno de la posverdad; el cual difumina las fronteras existentes entre verdad y mentira para crear una tercera categoría en la que los hechos -ficticios o no- son aceptados porque coinciden con los esquemas mentales más adecuados para el poder.

³⁹ Es importante mencionar que, dentro de la estructuración del pensamiento adictivo, el mecanismo de la negación es una suerte de respuesta autoprotectora, es decir, una defensa psicológica que se esfuerza tanto por retener cierta integridad en el individuo (no importando cuál) como por resguardar dicho *statu quo* de una conciencia que se torna intolerable e inaceptable. De este modo, funciona bajo un falso sistema de creencias, mismo que le impide corregir su conducta sólo hasta que una tercera persona les ayude a identificar y reconocer la afectación en su percepción y su consecuente respuesta errónea a lo que acontece en la realidad.

Negar una situación de precariedad o generar una posverdad al respecto implica construir una simulación; es decir, genera un escenario semejante en su exterior que resulta productivo en tanto provee de un aparente orden. De ahí que sea posible afirmar que quien vive en negación (o en posverdad) acepta, pese a su consciencia, vivir dentro de una simulación, la cual no es una mentira sino más bien una disuasión. O como señala Theodor Adorno sobre esa suerte de consentimiento que es resultado de la satisfacción inmediata que aporta el consumo:

La idea de que el mundo quiere ser engañado se ha hecho más real de lo que jamás pretendió ser. Los hombres, no sólo se dejan engañar, con tal de que eso les produzca una satisfacción por fugaz que sea, sino que incluso desean esta impostura aún siendo conscientes de ella; se esfuerzan por cerrar los ojos y aprueban, en una especie de desprecio por sí mismos que soportan, sabiendo por qué se provoca.

(10)

Ahora bien, si el sistema de poder provee los medios necesarios para que el individuo adquiera los agenciamientos que lo constituyen como un pensador adictivo, no resulta difícil comprender por qué en sociedades determinadas por la violencia y el caos – como la nuestra- la negación de la realidad responde de manera tan eficaz. Porque, si como dice Jean Baudrillard: nos movemos “en un lugar donde la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición” (9), la negación de las condiciones que propician el estado de las cosas resulta una condición *sine qua non* para que dicho efecto deseado cobre absoluta efectividad, a grado tal que las

posibles estrategias contrarrestantes puedan parecer inútiles y carentes de sentido ante la enorme empresa que implica lograr que una sociedad modifique el valor simbólico de los diversos acontecimientos que se le van presentado.

2.2 La simulación. La sustitución de lo real

*El arte es un simulacro
(de todas maneras estamos en la zona de los simulacros),
pero un simulacro que tenía el poder de la ilusión.
Nuestra simulación por el contrario
ya no vive sino del vértigo de los modelos,
lo cual es enteramente diferente.
(Baudrillard 2005.19)*

El cambio de paradigmas, ocurrido en la configuración actual de pensamiento, tiene lugar a partir de dos factores sintomáticos principales devenidos del mercantilismo desmedido: la estetización y la espectacularización de la experiencia, los cuales propician un comportamiento social que se reconoce como *esquizo* pero que, desde la perspectiva particular de esta investigación, obedece más objetivamente a la estructura de un tipo de pensamiento denominado adictivo. Esta conducta *esquiza* -que resulta de pensar adictivamente y en consecuencia busca desmedidamente sentir placer a partir de lo bello y lo espectacular- propicia un ámbito ideal para que la maquinaria del poder despliegue un mecanismo que enmascare sus fallas, al cual se le conoce como simulación.

Es importante señalar que simulación no quiere decir virtualización⁴⁰, simulacro o ficción⁴¹. El término simulación se concibe aproximadamente a principios de los años ochenta del siglo pasado (Foster 2005.106), como crítica de la representación a partir de la aceptación de que ésta se ha visto perturbada gracias a la disolución de la brecha entre significado y significante, pero sobre todo a la distorsión en la correspondencia de los mismos y su consecuente enmascaramiento de orden conceptual. Es decir, como una potencia estética cuyo objetivo era desestabilizar el orden dado.

Eva Gil Rodríguez señala que el funcionamiento de la simulación se basa en “una concepción narcisista de la propia subjetividad y una negación radical de los límites, fruto del contexto sociohistórico en el que nos encontramos” (1) o, como hemos venido señalando, en la inteligibilidad del mundo que habitamos y las relaciones estructuradas a partir de dichas ideas.

⁴⁰ *Virtualización* proviene de la palabra “virtual”, la cual procede del latín medieval *virtualis*, que a su vez deriva de *virtus*, que significa fuerza o potencia. En la filosofía escolástica, lo virtual es entendido como aquello que existe en potencia, pero no en acto. La virtualidad es una posibilidad siempre verosímil que no necesita ser real para existir. Ana Lilia Careaga señala al respecto:

Lo virtual no es opuesto a lo real, sino una forma diferente de ser cuya potencialidad debiera favorecer los procesos de creación, abrir horizontes y cavar pozos llenos de experiencias que no ocurren en la presencia física inmediata. Al menos en el significado tecnológico, podríamos decir que lo posible no es lo virtual, sin embargo, lo virtual proviene de lo posible. (s/p)

La virtualidad tiende a la ilusión perfecta, pero ya no se trata en absoluto de la misma ilusión creadora y artística de la imagen. Se trata de una ilusión realista, mimética u hologramática que acaba con el juego de la ilusión mediante el juego de la reproducción, de la reedición de lo real y no apunta más que a la exterminación de lo real por su doble. (Baudrillard 2005.28)

⁴¹ El término *Ficción*, como lo entiende especialmente Aristóteles, hace referencia a una realidad elaborada que no por ser diseñada deja de ser absolutamente verdadera y a la que denomina “poética”, estableciendo su consecuente finalidad mimética. La ficción, desde este entendido, es una construcción real y verosímil que obedece a sus propios principios y normas estéticas que se caracteriza sobre todo por poseer, en palabras de la Cecilia Sabido, “la vocación de iluminar las posibilidades de la vida actual, puesto que la mimesis tiene como fuente la realidad misma, y la ficción contribuye a citar la realidad como posibilidad.” (153)

Por su parte, el filósofo francés Jean Baudrillard establece que la simulación opera gracias a un investimento de ideas que no conciernen a lo que acontece: “La ideología únicamente se corresponde con un desvelamiento de la realidad mediante signos; la simulación se corresponde con un cortocircuito de la realidad y su reduplicación mediante signos...” (1983.8). Agregando en otra de sus obras:

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias (1993.11)

Baudrillard realiza una serie de observaciones sobre este tema y explica que uno de los factores más importantes de tal dislocación de la realidad se debe al exceso de la producción de imágenes; la cual, a su vez, tiene lugar gracias al espejismo provocado por la tecnología. Dicha sobreproducción de imágenes en clave de signos, de mitos que fundan una representación o un modelo contribuyen al desarrollo de la idea de un presente permanente en el que son posibles el engaño, la simulación y la manipulación. Explica, además, que vivimos en la época de “la obscenidad fría y comunicacional” (2000.13), es decir, en un tiempo donde la exacerbación del deseo provoca una fascinación obscena por la cantidad de información existente, la cual genera -como costo- una sensación de apatía

social desembocada en la formulación de un mundo frío y desencantado que promueve un ímpetu consumista⁴². El filósofo asegura:

Ya no estamos en el drama de la alienación, sino en el éxtasis de la comunicación. Y este éxtasis sí es obsceno. Obsceno es lo que acaba con toda mirada, con toda imagen, con toda representación. No es sólo lo sexual lo que se vuelve obsceno: actualmente existe toda una pornografía de la información y la comunicación, una pornografía de los circuitos y las redes, de las funciones y los objetos en su legibilidad, fluidez, disponibilidad y regulación, en su significación forzada y en sus resultados, sus conexiones, su polivalencia, su expresión libre... (2000. 3)

Jean Baudrillard señala que el mundo que habitamos en la actualidad se torna tan frío y desencantado que resulta necesario enmascararlo. Por lo tanto, sería factible pensar que, desde el entendido del propio autor, la simulación es un dispositivo que oculta la verdad para desvanecer el agobio que genera la decepción de la realidad. Aunque si únicamente se aceptara este funcionamiento, el individuo se presentaría como un ser cautivo que acepta vivir partiendo de dicho dispositivo para realizar una suerte de fuga. Y éste no es nuestro

⁴² Para atender mejor este planteamiento, quizás sea conveniente en este punto apelar a las reflexiones de Theodor Adorno y Max Horkheimer, quienes sostienen cómo la cultura de masas ha transformado y trivializado elementos tradicionales del arte, incluyendo la tragedia. La tragedia deviene en melodrama porque lo trágico ha sido domesticado y convertido en un componente domesticado dentro de la industria cultural.

caso. Baudrillard añade que la ilusión de alivio no tiene cabida, porque la realidad sencillamente no existe debido a una acción de ocultamiento sincrónico de la propia simulación. Así, el dispositivo de simulación enmascara, de manera simultánea, la acción encubridora con el objeto de velarse a sí mismo y lograr un comportamiento social que acepte lo simulado como real. Esta abstracción, enunciada por el propio filósofo como reduplicación de los signos, consiste en observar como verdaderos aquellos modelos que enmascaran la realidad y se logra porque los signos usados en la simulación pertenecen al orden de lo real. De ahí su peligrosidad.

Es desde este entendido que el filósofo francés explicita que se habita en un mundo cada vez más irreal. Un lugar, como se ha visto, donde lo más importante resulta ser la desaparición incesante de cualquier significación y cualquier finalidad -efecto real de la propia posmodernidad-; un sitio donde el deseo existe pero sin conexión a objeto alguno (Deleuze y Guattari 36). Esto implica una transformación en las fórmulas de reconocimiento y relación de los marcos de representación. La realidad social, al entenderse como una construcción del mundo que sucede a partir de diversas programaciones de las cuales no es posible sustraerse, depende de ciertos modos y dispositivos de percepción, los cuales son asignados por el propio sistema de poder. En palabras de José Ramón Fabelo Corzo:

El mundo humano deja de ser asumido como humano, antes bien,
se nos presenta cosificado ya para siempre, convertido en un fetiche.

La expansión de la “actitud estética” es muy bien aprovechada por los

intereses conservadores⁴³ para aminorar la rebeldía popular y para quitarle fuerza en el imaginario social, al drama⁴⁴ real humano que vive la sociedad contemporánea. (63)

En síntesis, la simulación es un dispositivo que funciona dislocando lo que se percibe y es ahí donde reside la razón principal de su uso como estrategia de poder. Es por tal motivo que la hipótesis de esta investigación apela a señalar que el Poder, a través de estrategias de desterritorialización y reconfiguración, condiciona la percepción del individuo actual para que responda de una manera adictiva y sea capaz de habitar sin objeciones en un mundo simulado, es decir, dislocado de la realidad. La representación de estos rasgos es uno de los propósitos de las obras de teatro que nos ocupan.

Ahora bien, es importante recalcar que la simulación es resultado de un ejercicio del poder en favor de lograr determinados intereses. Por lo tanto puede anclarse en cualquier tipo de regimentación política o formas del poder. La simulación es una estrategia que provoca una ausencia de límites y, en consecuencia, la anulación de lo real en tanto referencial, de tal modo que podría asimilarse como la maquinaria que impulsa el exterminio de propio ser. Y si se habla del exterminio del ser en tanto episteme, se habla

⁴³ Es importante señalar que Fabelo Corzo, con el término conservadores, se refiere a los grupos que buscan preservar un interés particular del régimen del Poder.

⁴⁴ Hemos hecho mención de las ideas del filósofo alemán Theodor Adorno quien señala cómo las formas artísticas se han degradado debido a la contaminación que el capitalismo ejerce sobre ellas, y cómo el melodrama ejerce un desplazamiento de la tragedia al descentrar la reflexión crítica para priorizar el la atención del sujeto hacia el sentimentalismo y a la exageración emocional para que funcione dentro de una lógica de consumo pasivo.

entonces del ejercicio violento desde el campo de lo simbólico, sobre lo que Juan Carlos Monedero aporta:

Este paradigma del sujeto sin objeto, del sujeto sin otro, se descubre en todo lo que ha perdido su sombra y se ha vuelto transparente a sí mismo, hasta en las sustancias desvitalizadas: en el azúcar sin calorías, en la sal sin sodio, en la vida sin sal, en el efecto sin causa, en la guerra sin enemigo, en las pasiones sin objeto, en el tiempo sin memoria, en el amo sin esclavo, en el esclavo sin amo en que nos hemos convertido. ¿Qué le sucede a un amo sin esclavo? Acaba por aterrorizarse a sí mismo. ¿Y a un esclavo sin amo? Acaba por explotarse a sí mismo. Hoy los dos están reunidos en la forma moderna de la servidumbre voluntaria: sujeción a los sistemas de datos, a los sistemas de cálculo; eficacia total, performance total. Nos hemos convertido en dueños, por lo menos virtuales, de este mundo, pero el objeto de este dominio, la finalidad de este dominio, ha desaparecido. (63)

De tal forma que, a través del uso de la simulación y su conjunción con otros elementos ideológicos -como la producción de bienes simbólicos que ejercen en el imaginario un poder espectral que controla imperceptiblemente el horizonte experiencial-, se acelera la propagación de una sociedad que ha aprendido a desenvolverse en un entorno

que se entiende no tanto como es, sino como una imagen del mundo a semejanza del deseo del Poder: una sociedad que se autoaniquila en pos de aceptar la representación homogeneizante disfrazada del discurso de moda. Una sociedad, por lo tanto, que prefiere anularse en aras de un discurso colonizante pero que, además, también invisibiliza a aquéllos que no puedan o quieran coincidir porque sencillamente no existen como posibilidad. El filósofo Hal Foster, a propósito de lo anterior, señala:

Paralelamente a los antiguos regímenes de la vigilancia disciplinaria y los espectáculos en los medios de comunicación, la simulación de los acontecimientos es una forma importante de disuasión hoy en día, pues ¿cómo puede uno intervenir en los acontecimientos cuando son simulados o reemplazados por pseudo acontecimientos? (2005-107)

Dicha cuestión genera, tanto en unos como en otros, una violencia epistémica que resulta peligrosísima, debido a que produce un status de inmovilidad social. La simulación es, pues, un dispositivo que puede considerarse sumamente dañino, puesto que al suplantar los signos de lo real, sugiere que estatutos como la ley y el orden en sí mismos pueden no ser más que otra simulación. Así, al repetir la frase “aquí no pasa nada” cual bucle

infinito⁴⁵, la simulación le otorga a la sociedad una configuración que cancela cualquier posible acción capaz de dar lugar a una experiencia concreta.

Esto se explica, según Baudrillard, porque el dispositivo de simulación “parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia” (1993.13). Esto implica apoderarse absolutamente de la representación de la imagen con el objeto de tomar el todo como un simulacro⁴⁶, entendido como lo hace Gilles Deleuze: “no como una copia degradada; sino como la condición que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción” (13).

Es desde este horizonte donde resulta una alternativa recuperar el carácter del propio teatro. El teatro, que en su condición simulacral produzca los escenarios donde se develen las pulsiones e intenciones del accionar, se desnuden las formas, se establezcan trayectorias relacionales con la otredad y se propicie, finalmente, el fenómeno convival real. O en palabras de Gustavo Geirola, exponga -a través de la práctica de la enunciación- las problemáticas de lo real mediante lo simbólico⁴⁷ y al hacerlo, se produzca una suerte de desagarramiento de la simulación que tenemos ya naturalizada.

⁴⁵ *Bucle infinito* es un término usado en el terreno de la programación que señala un error cíclico que repite de manera indefinida el segmento de un código.

⁴⁶ Concepto que será analizado en el siguiente apartado.

⁴⁷ Gustavo Geirola, en su texto: *Teatralidad y experiencia política en América Latina* señala que “el teatro es una forma de hacer política” porque más allá de una condición metafísica, debe verse como una práctica que permita un aporte ideológico. El autor explica:

El teatro no es un objeto, es una práctica; y una práctica o -como la designa Lacan- una praxis es "el término más amplio para designar una acción concertada por el hombre, sea cual fuere, que le da la posibilidad de tratar lo real mediante lo simbólico. Que se tope con algo más o algo menos de imaginario no tiene aquí más que un valor secundario" (Seminario XI, 14). El teatro, pues, es un término que remite a prácticas de producción teatral (permítasenos por un momento la tautología) determinadas por discursos "culturales" concretamente ubicados en períodos históricos definidos; cada uno de estos discursos lleva a que el término "teatro" sostenga o se sostenga en algún tipo de relación que puede ser formalizable y fundar de ese modo, un discurso teatral capaz de operar, en tanto tal, como una ideología (incluimos la ciencia), interviniendo en el decurso de las transformaciones sociales y la lucha de clases. (25-26)

Por lo tanto, resulta tan vital reconocer cuáles de las condiciones socio históricas que relativizan lo real en favor de la industria del espectáculo y la posverdad generan un efecto nocivo para la sociedad y en su defecto, si es que pudiera existir -como se ha sugerido previamente- una ruta alternativa sugerida por el teatro para develar dicho efecto. No con el afán melancólico de modificar la actividad del sistema, sino más bien para reconocer y – en el mejor de los casos- formular alguna actitud con la cual se genere cierta acción de resistencia al respecto si es que fuera el caso.

2.2.1 Simulacro

Numerosos pensadores han puesto su atención en el tema del *simulacro*. Platón, por ejemplo, lo refiere como una copia que aniquila el principio de identidad. Más tarde, Friedrich Nietzsche concibe dicho término como un constructo metafórico indispensable en el mundo para obtener conocimiento. Con el posestructuralismo y su llamado “pensamiento nómada”, Gilles Deleuze visualiza el simulacro como la diferencia de lo diferente, es decir, aquello que existe en tanto se niega siendo original, copia o reproducción. (1989. 255)

Deleuze inspira a Foucault, Blanchot, Klossowsky –sólo por mencionar algunos- quienes restituyen la idea de simulacro y le atribuyen un valor positivo. Ellos ven, en su condición fantasmagórica, la posibilidad de cancelar la representación y, con esto, la repetición. Por lo tanto, lo conciben como una condición diferente y diferenciadora de las verdades absolutas y homogeneizantes para mostrar el absurdo de las formas que se piensan reales.

Para efecto de esta investigación, basaremos la problemática del fenómeno de simulacro partiendo de las consideraciones que realizan los pensadores antes mencionados (Platón, Friedrich Nietzsche y Gilles Deleuze), ya que a partir de estas perspectivas se forjan los argumentos para comprender, de manera profunda, el mecanismo de simulación.

Como es sabido, Platón es uno de los primeros pensadores que ejerce una dura crítica respecto al simulacro, pues lo considera una mentira proveniente de la sofística. En su obra *Sofista*, el griego señala que ésta se refiere a la técnica de hacer pasar un discurso o imagen aparente como real; sin embargo, señala también que para aceptar que una imagen sea capaz de falsear la realidad, es importante aceptar -en contraste- la existencia de una realidad verdadera. Desde este entendido, Platón establece serias reflexiones sobre las relaciones del Uno con lo Múltiple, donde asegura que un sofista es un prestidigitador (235b), es decir, un ser capaz de producir simulacros para transformar algo falso en real y verdadero a través del convencimiento. Es el ser que explica y fundamenta el no-ser en tanto su ausencia, tal como señala Platón en la lectura que Deleuze hace del propio Platón: “el propio sofista es el ser del simulacro” (1994.257).

Recordemos que en la filosofía platónica, el concepto de simulacro puede vincularse directamente a la Teoría de las ideas, la cual constituye el núcleo de la metafísica occidental, sugiriendo que todo cuanto existe en una forma temporal no es más que una aproximación de algo: una idea, la cual “es” porque responde como un modelo esencial eterno y perfecto que posee una realidad suprasensible. Por lo tanto, el mundo de las ideas es perfecto y cualquier aproximación que intentemos hacia ella será necesariamente imparcial e imperfecta. A dicha aproximación, Platón le llama simulacro (236b8).

Por esta razón, para el griego, el simulacro se refiere a algo que no-es sino lo que representa⁴⁸. Asunto que para el filósofo era severamente necesario advertir, puesto que implica un accionar en contra de la idea e impugna las nociones de modelo y copia. Dicho de otro modo, al no respetar ni al fundamento ni lo fundado, el simulacro es un peligro potencial en términos morales, ya que puede falsear aquello que se concibe como el modelo. Deleuze, a propósito de esta actitud platónica, explica: “se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros, de rechazar los simulacros, de mantenerlos encadenados en el fondo, de impedir que suban a la superficie y se “insinúen” en todas partes” (1994. 258).

Por otra parte, *Sobre la verdad y la mentira en sentido extra moral*, uno de los textos más importantes de Friedrich Nietzsche hace sólidos señalamientos sobre el tema del simulacro. En él, el filósofo alemán prioriza la necesidad de supervivencia del hombre y señala que su principal problemática es un asunto de verdad. Para Nietzsche, el mundo se construye a través de metáforas o “reducciones de lo real”; por lo tanto, aquello que funda la verdad no es la verdad misma sino una aproximación a manera de ilusión: un simulacro (26).

Nietzsche señala que el error humano radica en tomar como verdaderas aquellas aproximaciones que no son más que ilusiones, aun cuando sean productivas, es decir, al inferirse como verdad algo partiendo sólo del concepto surgido de una metáfora. No obstante, este error -señala el filósofo- es propio de la naturaleza humana y no existe posibilidad de no incurrir en él. Nietzsche explica que algo opera para que podamos

⁴⁸ Ahora bien, es importante mencionar que Deleuze señala en su lectura particular de la obra de Platón, que se encuentra ante la imposibilidad de distinguir entre lo que es y lo que no-es, entre modelo, copia y simulacro. Cuestión que según Deleuze rebasa al propio Platón puesto que habría que aceptar que aquello que “no- es” puede “ser” desde un determinado punto de vista porque participa de los géneros de lo igual y lo distinto.

ponernos de acuerdo y sobrevivir: imaginar para decidir que una cosa es lo que es. La imaginación opera transformando el horizonte hostil del individuo en una esperanza de alcanzar aquello que le resulta desconocido. Es éste precisamente el sentido de usar metáforas, puesto que genera una capacidad de prevención sobre lo aún no ocurrido. En otras palabras: posibilita una suerte de intencionalidad sin objeto para lograr preservarse (44).

El problema, sin embargo, radica en dar por hecho que las metáforas surgidas de este proceso imaginativo son certezas, ya que, con el tiempo y el desgaste de su continuo uso, se irán tornando rígidas y vacías fundando una realidad igualmente cristalizada y vacua, es decir, una mentira. El filósofo explica al respecto:

Todo concepto se forma igualando lo no igual. Del mismo modo que es cierto que una hoja nunca es totalmente igual a otra, asimismo es cierto que el concepto de hoja se ha formado al prescindir arbitrariamente de esas diferencias individuales, al olvidar lo diferenciante, y entonces provoca la representación, como si en la naturaleza, además de hojas, hubiese algo que fuese la “hoja”, una especie de forma primordial, según la cual todas las hojas hubiesen sido tejidas, dibujadas, calibradas, coloreadas, onduladas, pintadas, pero por manos torpes, de modo que ningún ejemplar hubiese resultado correcto y fidedigno como copia fiel de la forma primordial.

(44)

Por lo tanto, el problema del sujeto radica en que, al afirmar, concede el asentimiento de lo general y la invocación de la presencia. Nietzsche sugiere “invertir el platonismo”, con el objeto de reconocer en el simulacro un valor positivo que redimensiona los contornos estéticos del hombre. Esto es darse cuenta, a través de los mismos, del potencial artístico y creativo que hay en el ser humano como potenciador de vida si se los toma como lo que son: una ilusión y no una verdad absoluta.

Por otra parte, Gilles Deleuze, al pensar el tema del simulacro, estructura sus reflexiones tomando como referencia las propias de Nietzsche, las cuales -a su vez- tratan de reformular las ideas de Platón; sin embargo, es Deleuze quien sugiere reconsiderar el concepto de “inversión del platonismo” señalado por el filósofo alemán, ya que a partir de esta reconfiguración formulará la vida del simulacro en un sentido positivo.

En su texto *Platón y el simulacro*, Deleuze retoma el concepto nietzscheano de “inversión del platonismo” para construir una serie de argumentos con los cuales justifica la necesidad de mostrar los simulacros y con ello develar su formación y su configuración, es decir, afirmar sus derechos entre los iconos y las copias (1994.16).

El filósofo francés sostiene que una de las grandes preocupaciones de Platón fue distinguir el modelo del simulacro –la cosa de su imagen, el original de la copia- y que con esto pareciera trata de separar el mito de la dialéctica⁴⁹. No obstante, Deleuze aclara que esta idea no necesariamente debe ser tomada como una separación. Para explicarlo distingue el simulacro de la copia en dos sentidos: en la copia “ha de haber semejanza”

⁴⁹ A esto se le conoce como la Teoría de las ideas y se basa en el motivo platónico. El cual a su vez se encarga de distinguir la esencia de la apariencia.

(1994. 256) mientras que en el simulacro no. A la copia, en segundo sentido, se le produce partiendo del modelo original, mientras que el simulacro se concibe para poner en tela de juicio, precisamente, la noción de copia y modelo cuestionando el origen y el fundamento, el arké (1994.258). Para Deleuze el simulacro proviene de lo limitado y, por esta razón, se maneja contra la idea e impugna original y copia (1994. 259).

Gilles Deleuze señala que Platón descubre, en textos como *El político* o *Fedro*, que el simulacro no siempre se refiere a una copia falsa, enfatizando que la separación dialéctica no consiste en desunir el modelo de la copia, sino más bien el simulacro (*phantasmata*) de la copia (*eikónes*). Ésta es la verdadera distinción. Platón trataba, según Deleuze, de rechazar y evitar la dispersión del simulacro debido a que está construido con disimilitud y posee una perversión y una desviación esenciales (1994.258).

El simulacro aspira al objeto de pretensión de manera velada y, al hacerlo, acciona a favor de la agresión, la insinuación y la subversión hacia el fundamento. Esto sin pasar por la idea⁵⁰. Dicho de otro modo, la pretensión del simulacro no es fundada, por lo cual recubre una semejanza como un desequilibrio interno, tal como afirma Deleuze: “la copia es una imagen dotada de semejanza; el simulacro es una imagen sin semejanza” (1994. 259).

Lo antes mencionado se explica porque una copia no es una simple apariencia ya que mantiene la idea como modelo de una relación ontológica. El simulacro, en cambio, está hecho de la materia del puro devenir, de lo ilimitado y, por lo mismo, opera *contra* la

⁵⁰ Deleuze se apoya en las reflexiones de otro importante pensador: Jaques Derridá, de quien distingue que en su libro *La farmacia de Platón*, realiza una disertación donde observa a la propia escritura como un falso pretendiente y que, por lo tanto, debe considerársela como un simulacro. Esto debido a que intenta apoderarse del logos (fundamento) a través del engaño y la violencia.

idea, impugnando el modelo y la copia (256). Gilles Deleuze, con respecto a lo anterior, presenta un ejemplo contundente:

El catecismo tan inspirado del platonismo, nos ha familiarizado con esta noción: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, pero, por el pecado, el hombre perdió semejanza, conservando sin embargo la imagen. Nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la experiencia moral para entrar en la existencia estética (1994.259)

El simulacro genera un efecto de semejanza, pero es un efecto de conjunto, completamente exterior y producido por medios totalmente diferentes de aquéllos que operan en el modelo, de ahí que el autor señale que el simulacro es construido “sobre una disparidad, sobre una diferencia y, por ende, interiorice la disimilitud” (1994.259).

Deleuze señala que el simulacro comprende grandes dimensiones, profundidades y distancias que el observador no puede dominar y que, debido a esto, experimenta una impresión de semejanza. Por tal motivo, si el simulacro tiene un modelo es uno diferente, un modelo de lo *otro*, del que se deriva una desemejanza interiorizada. El simulacro incluye el punto de vista diferencial: el observador forma parte del propio simulacro que se transforma y deforma con su punto de vista.

Pensar la diferencia desde la diferencia misma define el mundo de los simulacros. Este pensamiento instituye al mundo como un fantasma y poco importa que la disparidad original sea grande o pequeña, ya que la disparidad, según Deleuze, deberá ser juzgada en sí misma y no por alguna identidad previa o porque tenga lo dispar como unidad de medida y de comunicación.

De este modo, al “invertir” el platonismo, Deleuze plantea que la semejanza se expresa de la diferencia interiorizada y la identidad de lo diferente como potencia primera. Hoy en día lo mismo y lo semejante son lo simulado. Según el propio autor: “Ya no hay selección posible” (1994.264).

Subiendo a la superficie, el simulacro hace caer bajo la potencia de lo falso (fantasma) a lo Mismo y a lo Semejante, el modelo y la copia. Hace imposible el orden de las particiones, la fijeza de la distribución y la determinación de la jerarquía. Instaura el mundo de las distribuciones nómadas y de las anarquías coronadas. Lejos de ser un nuevo fundamento, absorbe todo fundamento, asegura un hundimiento universal, pero como acontecimiento positivo y gozoso, como *defundamento*. (1994.264)

En palabras de Gilles Deleuze, lo antes mencionado se explica porque la simulación no es separable del eterno retorno, ya que es en este último donde se decide la inversión de los iconos o la subversión del mundo representativo (1994.264). Es ahí donde todo sucede, como si el contenido latente se opusiera al contenido manifiesto.

En síntesis, a Platón le interesa develar el simulacro por un asunto moral que responde a la intención de no propagar su existencia ni su uso por el mundo. Nietzsche, en cambio, señala que habría que dejar de pensar la verdad desde un sentido moral y asumir el simulacro como un potenciador de la vida, pues propicia y permite estructurar mundos ajenos y diferentes en un afán de supervivencia. Por último, Deleuze propone tratar la diferencia a partir de la diferencia, ya que sólo de este modo es posible reconfigurar el

valor simbólico atribuido al simulacro, si éste es pensado como una entidad que se define a través de normas y principios distintos a los de la copia y, más aún, a los de lo real.

2.2.2 Simulacro /Simulación: propiedades y diferencias

Uno de los principales argumentos sobre el tema central de esta investigación es distinguir a la *simulación* como el dispositivo que el Poder utiliza para procurar la preservación de un condicionamiento social. Como se ha observado recientemente, el término *simulacro* –sobre todo a partir de las propuestas nietzscheanas retomadas por los pensadores posestructuralistas- se asocia con la idea de desemejanza, es decir, con la diferencia arbitraria. La cual es potencia en sí misma porque obedece a una unidad de medida completamente diferente a la de la copia de la imagen original.

El simulacro, independientemente de que se manifieste en la apariencia externa de las cosas, busca influir sobre el individuo para ponerlo en un estado de incapacidad con la intención de emitir juicios entre lo real y lo no real. En palabras de Carlos Fajardo, las cuestiones ontológicas que apelan a la conformación del ser a partir de una figura de otredad con quien establecer contacto y compromiso, se ven desvirtuadas y corrompidas.

A partir de la representación, el individuo se encuentra parcialmente inmerso en un lugar que somete tanto su capacidad creadora como su capacidad resolutive, lo que implica graves condicionantes de visibilidad y movimiento social.

En cambio, el término *simulación* se comprende partiendo de la perspectiva sociológica del pensador Jean Baudrillard, quien sugiere que éste es el dispositivo que apela a generar modelos cuyo principal objetivo es anular la diferencia entre lo real y su imagen, al tiempo que concede, a la representación, el estatuto de realidad. Esto conlleva una

alteración (instalada más allá de lo verdadero y lo falso) en las construcciones simbólicas de los individuos actuales y el proceso inteligible que experimentan a partir de la sustitución de lo que el mundo -anterior a ellos- había conocido como real. En otras palabras, el modelo de representación autorreferencial que opera gracias al mecanismo de simulación no es un engaño, puesto que la representación no tiene que ver con ningún tipo de realidad. Más bien, como menciona Baudrillard, es una estrategia de disuasión (1993.15) que actúa por medio de un efecto que pone en tela de juicio la diferencia entre aquello que es real y lo que no. Introduciendo, así, un estado de ambigüedad acontecido de manera constante y reiterada para lograr, sin contratiempos, los intereses pretendidos por el sistema de poder. Gilles Deleuze, explica:

La simulación es el fantasma mismo; es decir, el efecto del funcionamiento del simulacro en tanto que maquinaria, máquina dionisiaca. Se trata de lo falso como potencia, *pseudos*, en el sentido que Nietzsche lo dice: la más alta potencia de lo falso (264).

Acerca de esto, Jean Baudrillard apunta: “simular es fingir tener lo que no se tiene” (1993.8); sin embargo, recordemos que fingir no implica necesariamente mentir. Desde este entendido, al simular se pone en duda lo que se entiende por verdadero o falso, pero también lo que es real y lo que es imaginario. La simulación plantea, según Baudrillard, que la verdad, la referencia y la causa objetiva han dejado de existir (1993.10) y, por lo tanto, el individuo que simula no miente, sino vive una realidad alterada por su propia producción de síntomas.

De ahí la importancia de señalar que la peligrosidad del fenómeno de simulación radica en la implicación de un comportamiento social también dislocado. Esto último concede al Estado el uso de un mecanismo de fuga con la esperanza de que dicha concesión le reintegre algún tipo de beneficio⁵¹. El individuo que acepta habitar un mundo simulado sí percibe la distorsión de la realidad pero también la acepta, principalmente por dos razones: la primera porque le concede cierto alivio ante el peso de la realidad, como ya se ha enunciado; la segunda debido a que le otorga cierto tipo de beneficio inmediato, aunque el costo a posteriori sea un efecto intrínseco de anestesia y alienación para sí mismo y todos los demás, tal como asevera Gilles Deleuze: “la simulación designa la potencia de producir un efecto” (1994.264).

Lo anterior es un señalamiento importante de mencionar, pues encuentra resonancias con planteamientos afines como los del filósofo Slavoj Žižek; quien, a su vez, realiza un análisis que empata con el concepto foucaultiano⁵² denominado *biopolítica* y su avasallante impacto social. Según Žižek, el mercado invita al disfrute sin freno, pero a cambio ejerce

⁵¹ Peter Sloterdijk, en una crítica publicada en 1983, señala que en un ámbito simulado la razón es una falsa conciencia a la que denomina cínica. El cínico, en el entendido del autor, sabe que sus creencias son falsas o ideológicas, pero se aferra a ellas movido por la autoprotección como una manera de afrontar las contradictorias demandas que se le formulan. El cínico no rechaza esta realidad sino hace caso omiso de ella, y su estructura hace de él alguien casi impermeable a la crítica, puesto que presenta una aparente afinidad ideológica con el mundo (34). Para efecto de esta investigación, en cambio, el comportamiento cínico deviene del estado de negación en que incurren quienes obedecen a la configuración de pensamiento enunciada ya como adictiva.

⁵² La *biopolítica* es un término propuesto por Michel Foucault que posteriormente desarrolla Žižek y se explica como la posibilidad de ejercer un control sobre determinada comunidad sin utilizar la fuerza aparente. Así, las instituciones se encargan de configurar al sujeto para hacer que necesiten y quieran lo que el gobierno les provea y, de manera simultánea, pierdan la habilidad para definir sus propios intereses. La biopolítica es, en palabras del propio Foucault, una incardinación del poder en la vida cotidiana de los hombres. El autor explica al respecto: “El control de la sociedad sobre los individuos no sólo se efectúa mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista es lo biopolítico lo que importa ante todo, lo biológico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una entidad biopolítica.” (1974.210) último capítulo del volumen I de *Historia de la sexualidad* titulado “la voluntad de saber”.

un desplazamiento en la representación del sujeto, la cual sustituye la condición de ser por la de consumir. Así los individuos pasan de ser personas a ser consumidores que permiten su manipulación en favor de una simulación donde se evoca la idea de una vida supuestamente placentera.

Sintetizando, el simulacro es una condición inalienable de lo humano (falso pretendiente), puesto que tiene una intención constante de apropiarse de los significantes que constituyen el mundo, mientras que la simulación es el dispositivo, a manera de estrategia, que el simulacro establece para que el objeto pretendido sea tomado como real. Padre e hijo dispuestos a modificar los procesos de percepción y, con esto, dislocar las relaciones del ser.

2.3 Violencia epistémica: el efecto de la simulación

Se denomina violencia epistémica a la forma de invisibilización que expropia al otro de su posibilidad de representación. Es un tipo de violencia que se vale tanto del lenguaje como de diversos tipos de discursos colonizantes para ejercer un poder capaz de lograr una postura de autodenostación en aquél en quien actúa. Genara Pulido Tirado, señala al respecto:

La violencia epistémica la constituye una serie de discursos sistemáticos, regulares y repetidos que no toleran epistemologías alternativas y pretenden negar la alteridad y la subjetividad de los

otros de una forma que perpetúa la opresión de sus saberes y justifica su dominación. (5)

La violencia epistémica es una suerte de anulación simbólica vinculada a las relaciones dominantes de poder que se proclaman como únicas y verdaderas, al tiempo en que ejercen una represión a partir de invalidaciones.

Michel Foucault, a propósito del tema, sugiere que esta anulación simbólica sucede a través de ciertas prácticas del biopoder⁵³, al cual le otorga la capacidad de reinstaurar el dominio de la soberanía y, en consecuencia, la facultad de restituir el derecho de muerte sobre la vida misma. Esto puede explicarse porque, a través de prácticas regulatorias adquiridas voluntariamente, el biopoder produce un efecto exacerbado que legitima la invisibilización como dispositivo homogeneizante y garantiza –aunque sólo en apariencia– una vida digna.

Foucault establece que, cuando se ejerce el biopoder, se arrebatada el cuerpo es contenido y moldeado por las instituciones públicas, económicas y penales, y por ende, se posibilita la acción de manipularlo y violentarlo hasta conducirlo a la muerte en vida. Pero eso no es todo. (1999.167) El filósofo enfatiza que, al ejercerse el biopoder sobre un

⁵³ Foucault enuncia el término *Biopoder* para referirse a las nuevas tecnologías del poder desarrolladas por el Estado para producir y reproducir la vida misma. Tecnologías de dominación vinculadas al cuerpo y que son usadas para hacer del individuo un elemento significativo del Estado. Desde este entendido, el cuerpo es el blanco y objeto del poder, ya que puede ser manipulado, otorgarle forma, educarlo, hacerle obediente y dócil (137), último capítulo del volumen I de *Historia de la sexualidad* titulado “la voluntad de saber”.

individuo, se le instruye con la intención de ejercer el mismo comportamiento para con su otredad.

Idea que retoma Genara Pulido y explica de la siguiente manera: “el intento de establecer una relación asimétrica de poder con el otro que implica saberlo, representarlo, contenerlo y dominarlo” (10). El biopoder instruye al cuerpo y su persona (jurídica) para determinar sus relaciones a través de la apariencia, la instrucción sobre el enmascaramiento y, por tanto, de la violencia simbólica.

Es por ello que, tomando en cuenta lo mencionado a lo largo del presente capítulo y para efecto de nuestra investigación, resulta pertinente proponer que el biopoder y su consecuente violencia epistémica contribuyen, en última instancia, a que surta efecto el dispositivo de simulación, puesto que procuran –pese a la anulación- una sensación de aparente representatividad y bienestar del sujeto.

No es novedad asegurar que vivimos en un presente convulso y desencajado que pareciera no tener fondo, puesto que nos configura como seres erráticos y ensimismados; tal como cualquier víctima de un secuestro que ha desarrollado el “Síndrome de Estocolmo”⁵⁴.

Recordemos aquí que un ser humano, en tanto cuerpo social, responde y está supeditado al momento histórico y la inteligibilidad del mundo en que habita. Esto porque desde el momento mismo en que es concebido se inicia un proceso de configuración en su

⁵⁴ El síndrome de Estocolmo es una patología distinguida por primera vez en 1973 por Nils Bejerot, la cual sucede en algunas víctimas de secuestro que se encuentran en condiciones de aislamiento y sólo tienen contacto con sus raptos. Este síndrome se caracteriza por desarrollar identificación, lazos afectivos y hasta gratitud para con los atacantes. Se manifiesta ya sea asumiendo la responsabilidad de la agresión de que es objeto, o bien imitando física o moralmente al victimario.

imaginario, con el que se otorgará estructura a su identidad. Por lo tanto, cualquier proceso encargado de un desarrollo de conocimiento y percepción, implica una estructuración mental programada desde un sustrato cultural. De ahí que numerosos estudiosos (de Platón a Habermas, pasando por Marx, Mukarowsky, Luhmann, Derridá, Butler, Schutz y Sánchez Vázquez, entre otros), desde sus particulares campos del conocimiento, se hayan dedicado a observar la operatividad del pensamiento estético del mundo para explicar y dar sentido a la acción humana.

Hegel por ejemplo, en su *Filosofía del derecho*, plantea que todo ser humano, al ser indefinible por principio, se construye a través de sus relaciones con el mundo social y natural. Desde esta lógica cada ser se va construyendo a través de diversos medios socioculturales, políticos y económicos, de los cuales no puede alienarse (483).

Del mismo modo, aunque atendiendo a su propia perspectiva, Jaques Lacan desarrolla el concepto y establece en sus investigaciones que, para que un sujeto se conforme como tal, es necesario que sea limitado por un orden simbólico, mismo que comprenda tanto los estatutos legales como el conocimiento sucedido sobre todo y a través del lenguaje, de tal manera que, siendo normativizado el cuerpo, se deja de ser para comenzar a existir.⁵⁵ Concepto que, a su vez, es reapropiado y explicado perfectamente por el teatrista y teórico brasileiro Augusto Boal, de la siguiente manera: “Todas las cosas

⁵⁵ A este fenómeno Lacan lo denomina “castración”, puesto que se da una reasignación del goce más allá del placer en beneficio de la gestación de un deseo. Cabe mencionar aquí que “castración” para Lacan es considerada una acción simbólica que sucede a partir de la ausencia de un objeto imaginario asociado al falo que, en consideraciones del propio autor se vinculan al Padre y a la ley.

Si escribí en algún lugar que el Nombre del Padre es el Falo -Dios sabe cuántos gemidos de horror esto evocó en algunas almas piadosas- es precisamente porque en esa fecha no podía articularlo mejor. Lo que está claro, es que se trata del Falo, por supuesto, pero al mismo tiempo, es el Nombre del Padre. (189)

necesitan ser nombradas para que se reconozca su existencia aunque sea invisible. Quien no tiene nombre no existe; quien deja de ser lo que era necesita ser rebautizado⁵⁶”. (120)

Boal, como se ha observado, pareciera inspirar su pensamiento en algunas de las consideraciones lacanianas para señalar, a partir de ellas, que la capacidad perceptiva de un sujeto está condicionada tanto por un pensamiento simbólico como por un pensamiento sensible (21), mismos que a su vez han sido nutridos por un conocimiento -simbólico y sensible- que es memoria viva.

Augusto Boal afirma que la percepción sucede en tres niveles: información, conocimiento y toma de decisiones (148). El primer nivel se encarga de recibir cierta información, misma que inmediatamente después se conjuga con el acervo depositado en el segundo nivel, evaluando así el tipo de respuesta o reacción que deba ser ejecutada. Dicha acción resultará el tercer nivel, el cual es un nivel ético. Este último es el que otorga valor a cada acto realizado y proyecta las acciones del futuro como consecuencia de las elecciones efectuadas, de tal forma que “exige una invención de alternativas.”, es decir, “ver lo que no existe.” (148)

Ahora bien, Boal genera esta serie de reflexiones para alertar sobre el peligro implicado en el hecho de que un poder opresor (en este caso, a través de una lógica consumista) utilice los lineamientos del proceso de percepción para configurar un tipo de ser sumiso y manipulable. Desde este mismo entendido, la presente tesis sugiere agregar, un ser cargado de conductas que obedezcan a pensamientos de carácter adictivo. Lo cual asegura la viabilidad del sistema, tal como lo presentan Arnold M. Washton y Donna Boundy:

⁵⁶ Voluntad de nominación como acto de apertura o bien, como acto de sujección.

La verdad es que el sistema de creencias adictivo y las personalidades que de él emanan son engendrados, en alguna medida, en nuestras propias familias. Inadvertidamente muchos progenitores están transmitiendo valores adictivos —la imagen antes que la autenticidad, la ilusión antes que la realidad, el poder antes que la valía personal, el arreglo rápido antes que la solución de problemas— que ponen a sus hijos en peligro de convertirse en adictos. (112)

De ahí la importancia por reconocer el mecanismo del dispositivo de simulación y sus consecuencias ontológicas.

2.4 Pensamiento adictivo, simulación y violencia. Los mecanismos políticos del México actual

El mexicano se siente arrancado del seno de esa realidad a un tiempo creadora y destructora, madre y tumba. Ha olvidado el nombre, la palabra que lo liga a todas esas fuerzas que se manifiestan en la vida. Por eso grita o calla, apuñala o reza, se hecha a dormir cien años. (Paz, 5)

México pasa por uno de los momentos más oscuros de su historia. Momento que no puede terminar de concebirse sin dos condiciones que determinan prácticamente todo horizonte vivencial: la simulación y el uso de la violencia como ejercicio de poder. No es novedad que nos movemos por el entramado de un estado de excepción no declarado, que se fortalece cotidianamente gracias a una decepcionante idea de nación. Tampoco es novedad que habitamos un país pletórico de corrupción, donde las instituciones carecen de credibilidad y donde el gobierno se ha visto debilitado por sus propias acciones; sin embargo, esta última cuestión resulta más compleja e interesante, ya que nos revela la maquinaria perversa de un sistema que hemos terminado por solapar y defender. Es cierto que atestiguamos cómo la incompetencia política sobrevive a tumbo gracias a las orquestaciones de aparentes eventos que logren, por un lado, remitir la atención ciudadana hacia un lugar que nada tenga que ver con su propia vulnerabilidad y que, por otro lado, justifiquen la imposición –por cualquier medio- de los principios homogeneizantes que benefician únicamente al régimen del poder. Pero también es cierto que, siguiendo este mismo patrón, no sólo aceptamos la imposición de este manejo a través de los montajes espectaculares del Estado, sino además buscamos deliberadamente habilitar un mundo estrictamente obediente de las apariencias que nos conceda vivir alienados o anestesiados, siempre y cuando estemos entretenidos. Dando como resultado una creciente cultura egocéntrica que busca evadir la responsabilidad ética y es capaz de autoejercer cualquier violencia con tal de satisfacer sus deseos más inmediatos. Una sociedad *des-identificada*, con una precaria habilidad sensible pero, sobre todo, con un claro desinterés en desarticular el mecanismo de simulación hiperbolizado que la domina. En otras palabras, formamos parte de una simulación absolutista que, desmarcándose de los referentes de realidad

acontecidos en el día a día, procura una sensación de hiperrealidad⁵⁷ por medio de una experiencia manipulada que nos hace partícipes –víctimas y victimarios- de un tipo de violencia aún más peligrosa y radical que la delincuencial: la violencia epistémica.

Como se ha venido observando, el horizonte planteado por esta investigación sugiere pues, que el poder, valiéndose de diversos mecanismos operativos, configura un tipo de imaginario distorsionado (adictivo) en el sujeto actual, a través de variados agenciamientos libidinales que se desarrollan de manera inconmensurable a propósito de las características del capitalismo tardío, operante en la posmodernidad. Cabe señalar que esta distorsión de la percepción no es algo nuevo en el mundo; no obstante, dadas las características del entorno actual, se ha propagado tanto que es posible considerarla como un rasgo muy importante en la configuración estética del sujeto contemporáneo.

Para justificar el conocimiento abordado hasta aquí, se debe apelar a las palabras de Adolfo Sánchez Vázquez, quien establece la necesidad de concretar en una obra cualquier tipo de reflexión de carácter estético. Él sugiere: [...] todo lo que la Estética pueda decir, no podrá sustituir, en modo alguno, al trato directo, concreto y sensible con la obra artística, si es que quiere apropiársela como un todo y no se contenta con una radiografía suya. (34)

Desde este entendido, la problemática que se deriva de los comportamientos distorsionados por los mecanismos de simulación, puede ser observada y tratada de manera eficaz a través del estudio objetivo de algunas obras de arte. De ahí que la presente investigación se aproxime a cuatro obras de reconocidos dramaturgos mexicanos del siglo

⁵⁷ Recordemos que Jean Baudrillard sugiere que la virtualidad, producida entre otras cosas por los medios de comunicación, genera una sensación de *hiperrealidad* en la consciencia social, misma que surge de la interacción desenfrenada entre los campos de lo real, lo social y lo simbólico, difuminando los límites entre lo fingido y lo auténtico. De modo que, en los tiempos actuales, sucede una sustitución de lo real por los signos de lo real, dando como resultado una simulación. Vivimos, así, en el imperio de la simulación de lo real.

XXI que, de manera directa o no, plantean personajes, recursos estructurales, situaciones y reflexiones que nutrirán sensiblemente el análisis hasta aquí expuesto.

Y es que el teatro, al ser mimesis de la metáfora viva, permite repensar nuestro entorno para aspirar a un mundo más digno. El teatro hace que las formas que interpretan la realidad confluyan simultáneamente y en doble sentido. El teatro absorbe los elementos esenciales del mundo, los que conforman su existencia, pero además realiza una acción mucho más compleja basada en la reflexión: modifica la dirección del conocimiento y confronta lo que el mundo ha dispuesto como “verdad”. En ese sentido el teatro no sólo observa y repite formas, sino busca realizar una alteración en la estructura del mundo que refleja.

Luis de Tavira, desde esta lógica, ratifica que la propiedad mimética propicia el verdadero conocimiento del mundo y hace del hombre una persona, es decir, la sitúa como una condición fundamental que hace al hombre reconocerse como humano. El creador mexicano expone: “Para fundarse comunidad en el mundo, la humanidad inventó formas de representar la realidad. Así, consiguió comunicarse con signos, congregarse en ritos, conocer con metáforas, recordar con mitos y descubrirse creador en sus obras” (2001.44). Sin embargo, habría que señalar que es así como también opera el poder; de ahí la importancia de reconocer la tendencia política de la obra artística y saber cuál es la actitud que mantiene respecto a las relaciones sociales del mundo en que se crea. De ahí la importancia del teatro. Es través del teatro que el imaginario social se pone a prueba y se establecen estrategias para deconstruir los discursos oficialistas manipulados por cierta(s) ideología(s). Como explica el Dr. José Ramón Alcántara Mejía:

(...) donde el *ser* del espectador se construya ante el desplazamiento

de la *realidad* producido por las estrategias escénicas y dramatúrgicas, para hacer que la ausencia pueda ser vislumbrada, percibida como la *difference* que lleva a tal espectador a cuestionar su propia identidad histórica, desubicándolo, pero también abriendo para él y para ella otro espacio de ubicación. (134)

Pasar por lo tanto, del simulacro a la heterotopía⁵⁸ desde el propio despliegue práctico y experiencial; porque el arte y en especial, el teatro, tendría que confrontar el mecanismo de simulación y desarticular la ilusión de la negación (o la posverdad) para dar paso a las ideas que problematicen nuestro estado de las cosas. De ahí la importancia del teatro y las expresiones artísticas de y para el mundo. De ahí que esta investigación busque, en el fenómeno teatral, los señalamientos del comportamiento social asociados con la idea de simulación como realidad referencial que nos permitan comprender el entorno en que vivimos.

Es por tal motivo que este trabajo considera que el reto de la labor como académicos es contribuir para que dicha labor artística se preserve y resguarde a través del estudio de sus voces.

⁵⁸ Concepto atribuido a Michel Foucault que establece un espacios que atienden a sus propios principios por lo que son considerados como “espacios otros” donde se activan fuerzas, relaciones, poderes, ideas, consecuencias o discontinuidades que propician la posibilidad de crean nuevas lugares llenos de nuevas lógicas. María Cristina Toro Zambrano explica de manera más puntual: “las heterotopías están por fuera de todos los lugares y estos se convierten en lugares “impunes” dentro del mundo material; es decir, son topológicamente localizables, pero muestran de modo diferente las configuraciones de un dominio o episteme” (36)

Capítulo III

El drama mexicano contemporáneo

Esta investigación ha venido señalando que el México actual no puede concebirse sin la presencia de dos condiciones que el poder ha manipulado desmedidamente como estrategia para mantenerse en control y que, por ende, contienen toda la realidad del país: la simulación y la violencia en cualquiera de los modos que ésta se presente. Condiciones que

hoy día se manifiestan con una fuerza desmedida porque se instauraron profundamente, como parte del discurso oficialista que legitimó lo que hoy conocemos como identidad nacional, desde principios del siglo XX luego de la Revolución Mexicana.

Cabe recordar en este momento que la simulación expresa elocuentemente la experiencia misma de la modernidad en su forma plástica de imitación; no exactamente a través del procedimiento de la metáfora, sino de la metonimia -como lo señala Jean Baudrillard- es decir, como la sustitución de una cosa por otra que se observa como una *impostura* que será el detonador más contundente de la violencia. (1996.18)

A continuación, se buscará establecer la dinámica que ha tenido lugar en el teatro mexicano considerado contemporáneo, con el objeto de descubrir el artificio construido por el sistema de poder -a través de determinadas ideologías con tintes patológicos- lo que ha sido una preocupación artística constante, pero que hoy, más que nunca, resulta indispensable. Porque cuando una sociedad llega a tal punto de enfermedad, el arte puede servir para visibilizar lo que acontece como precedente de vida. O como José Ramón Alcántara Mejía, establece en su libro: *Textralidad. Textualidad y teatralidad en México*:

Tal reconfiguración del pasado, para interrumpir la representación del presente –entendiendo por presente esa entidad imaginaria construida por la Posmodernidad globalizada-, tiene como objeto el desenmascarar su simulación y revelar su realidad tecnoeconómica brutal, y es una de las tareas que parece haber asumido cierto tipo de teatro mexicano. (41)

El siguiente capítulo pretenderá pues, señalar a nivel histórico cómo ha funcionado la configuración de un tipo de pensamiento que desterritorializa la realidad, para poner en operación un discurso ideológico hegemónico que sirva a los intereses del poder. Del mismo modo, se realizará un acercamiento al panorama actual de la dramática mexicana, reflexionando sobre sus problemáticas de la representación, de su necesidad por develar los mecanismos que inducen a las realidades artificiales, las cuales perpetúan la acción de suplantación de lo real y, con esto, manipulan y llevan al maniqueísmo no sólo a las relaciones sociales sino, y sobre todo, a la identidad.

3.1 El drama del siglo XXI

El teatro mexicano actual en palabras del investigador Domingo Adame se gesta a través de la actividad de cinco variables interconectadas sucedidas a lo largo del siglo XX:

- 1) El teatro indio y comunitario, que se conoce de este modo porque mantiene la herencia de las culturas prehispánicas hasta nuestros días ya sea en los medios rurales o urbanos. (143)
- 2) El teatro popular urbano. Basado en el teatro de revista proviene de Europa y que se convirtió en la forma más representativa de expresión durante las primeras décadas del siglo pasado pero que permanece hasta nuestros días con grupos que buscan la difusión teatral a través de presentaciones en sitios no convencionales: “[...] es el caso de: Utopía Urbana, Los Zurdos, Especies, Alfa y Omega, Cascarazo, Fantoques, Ka- pikúa, en la ciudad de México.” (159)

- 3) El teatro educativo y de orientación política, mismo que fue apropiado y promovido por los gobiernos subsecuentes a la Revolución con un objetivo doctrinario que apelaba a conformar el identidad nacionalista que conocemos hasta el día de hoy. De éstos el autor señala: “Entre otras manifestaciones contemporáneas se encuentran: el Teatro escolar del INBA, los proyectos independientes de teatro infantil, el teatro de títeres, o a Enrique Cisneros superviviente de CLETA.” (159)
- 4) El teatro dramático, herencia europeo-burguesa cuyo desarrollo tuvo lugar en los grandes centros urbanos del país. Adame explica de éste:

Con una herencia considerable y enfrentados a cambios sociales y tecnológicos trascendentes se habla ahora de la “novísima dramaturgia” (Luis Mario Moncada, David Olguín, Jaime Chabaud, etc.), la “dramatugia del norte” (Hugo Salcedo, Hernán Galindo, Enrique Mijares, Medrardo Treviño, etc.) y la “dramaturgia de mujeres” (Estela Leñero, Elena Guiochins, Silvia Peláez, Ximena Escalante, etc.) (155-157)

- 5) El teatro de experimentación y de investigación escénica. También desarrollado en la urbe pero que a diferencia del anterior, busca romper a través de la multiplicidad signica con las formas decimonónicas y apela a la interdisciplinariedad para enunciar la constante y permanente necesidad de relacionarse de nuevas maneras con la realidad. Adame señala como principales precursores de este tipo de teatro a las siguientes personalidades: Juliana Faesler, Iona Wiesberg, Jorge Vargas, Héctor

Bourges, Marcela Bourges, Fausto Ramírez Martín Zapata, Claudio Valdéz Kuri, Ricardo Díaz y Gerardo Trejoluna, sólo por citar algunos. (157-158)

Estos tipos de teatro -que Adame subraya enfáticamente con el objeto de visibilizar algunas de las vertientes del teatro- permanecen vigentes en el México actual y configuran un crisol de manifestaciones estéticas que dan sentido a lo que conocemos como la escena mexicana contemporánea. La cual se alimenta básicamente de dos generaciones de dramaturgos: los nacidos en la década de los 60 y cuya producción comienza a florecer a finales de los años 80, pero que es hasta los 90 cuando adquiere identidad propia; y los nacidos justamente durante la década de los 80 y 90, los cuales se nutren y completan las concepciones de la llamada Nueva Dramaturgia Mexicana⁵⁹ en especial de su resistencia a cualquier sistematización y/o clasificación. (Popova 14). Sin embargo, gracias a la existencia de festivales tales como el de la *Semana de la Dramaturgia* ó el de la *Joven*

⁵⁹ Se conoce como Nueva Dramaturgia Mexicana al movimiento dramático correspondiente a la generación de 1984 cuya producción va de dicho año a 2014. Vicente Leñero señala que fue Guillermo Serret quien denominó de este modo a un grupo de dramaturgos que compartían una necesidad por encontrar nuevas formas a través de actitudes exploratorias libres aunque por otro lado, Guillermo Schmidhuber señala que el nombre se acuñó años antes gracias a un concurso nacional de dramaturgia auspiciado por SOGEM y cuyos ganadores fueron dados a conocer como la Nueva Dramaturgia (primera promoción). Posteriormente a estos se les unió una segunda generación que nutrió la actividad y consolidó el movimiento hasta nuestros días. Schmidhuber menciona al respecto:

La segunda generación post usigliana ha sido bautizada como Nueva Dramaturgia Mexicana, y en ella se reúne a numerosos dramaturgos de la generación de 1984 según el conteo generacional propuesto por Arom, con el predominio de la primera promoción de 1984 a 1998 y con dominio de la segunda promoción de 1999 a 2013. Algunos de sus nombres son: José Agustín, Leonor Azcárate, José Ramón Enríquez, Jorge Esma, Tomás Espinoza, Jesús González Dávila, Alejandro Licona, Óscar Liera, Víctor Hugo Rascón Banda, Felipe Santander, Guillermo Schmidhuber, Miguel Ángel Tenorio, Juan Tovar, Tomás Urtusástegui. Guillermo Alanís y Gerardo Velásquez. La generación de 1984 es menos numerosa en número de autoras que las anteriores, destacan Sabina Berman, Vivian Blumenthal, Carmen Boullosa, Estela Leñero, Olivia de Montelongo y varias más. (133)

Dramaturgia en la actualidad es posible identificar a creadores menores de 35 años⁶⁰ que establecen un panorama creativo creciente y sustancial.

Ahora bien, así como la condición de simulación se debe a una configuración de pensamiento de tipo adictivo basado en una cuestión multifactorial que involucra lo histórico, lo político, lo ideológico, lo axiológico, lo social, y en síntesis no emerge de un vacío previo sino más bien sucede como consecuencia del propio sistema normativo operante, también el pensamiento que rige la actividad escénica del nuevo milenio se constituye a través de la conjunción de los distintos marcos de representación de lo teatral y dan como resultado lo que hoy conocemos como drama del siglo XXI, que –habría que señalar pese a la obviedad- no necesariamente significa que sea una nueva dramaturgia. Al respecto Fernando de Toro plantea que en el contexto latinoamericano –donde de manera particular podría destacarse el mexicano- los cuestionamientos posmodernistas prácticamente no son planteados porque existe un enorme apego a las nociones arcaicas del siglo XIX. De Toro señala: [...] tanto la dramaturgia latinoamericana como la puesta en escena son todavía decimonónicas, fuertemente enraizadas en la mimesis realista, en el discurso patriarcal, en un retoricismo anquilosado y en una historicidad totalizante. (1999. 267)

Sin embargo, habría que tomar con cautela la aseveración de De Toro porque independientemente de que hoy en día existen procesos artísticos serios que buscan asumir

⁶⁰ La segunda generación de la nueva dramaturgia son jóvenes creadores que han tenido una fuerte presencia en la actividad teatral mexicana actual y muchos de ellos han sido reconocidos con premios nacionales. Tal es el caso de: David Gaitán, Diego Álvarez, Ángel Hernández, Jimena M Vázquez, Josué Almanza, Manuel Barragán, Laura Uribe, Mariana Gándara, Bárbara Perrin Rivemar, Alexis Casas Eleno, Valeria Fabri, Itzel Lara, Karla Marrufo, Laura García, Isabela Coronado, Verónica Musalem, Xavier Villanova, Lucía Leonor Enríquez, Nora Coss, Yael Rivas, Mariana Teyer, Eleonora Luna, Lucila Castillo, Sara Pinedo, Luis Eduardo Yee, Verónica Villicaña, Andrómeda Mejía y muchos otros. Todos ellos nacidos entre 1985 y 2000.

la condición posmoderna y se oponen al canon de la teatralidad tradicional realista, ésta última puede no solamente ser una representación vacía de lo considerado como “propio” sino todo lo contrario; puede responder a una estrategia de resistencia que desenmascare la simulación del nuestro tiempo y revele nuestra brutal realidad, como lo ha señalado constantemente José Ramón Alcántara Mejía en su ejercicio académico: “para irrumpir la representación del presente, entendiendo por presente esa entidad imaginaria construida por la posmodernidad globalizada”. (2010, 41)

Alcántara Mejía reconoce, en la refiguración del imaginario regional⁶¹ un elemento político que lucha contra la colonización cultural norteamericana y aporta identidad para resignificar una realidad inscrita en los procesos de globalización desarrollados gracias a los medios masivos de comunicación. (2010. 52) El investigador señala:

La diferencia, el espacio entre el discurso global y lo regional crea otro tipo de regionalidad. No obstante, el proceso de narrar la nación no se encuentra sin riesgos, ya que, por una parte, tal narratividad

⁶¹ Alcántara Mejía destaca la labor del teatro regional fronterizo porque es en éste donde se gesta un discurso que cuestiona el concepto de Nación centralista y plantea, a través de la refiguración del realismo, una estrategia sólida de resistencia en contra de las posturas neo colonizantes y globalizadoras. El investigador señala al respecto:

La posmodernidad se inscribe en la territorialidad regional con todas sus complejidades, y la resignifica como un movimiento que permanece arraigado en un espacio conceptual, pero que se desplaza hacia otro que es el centro hegemónico desde el cual es reconocido. Podemos, pues, decir que lo regional se manifiesta primeramente como una realidad identitaria que está sujeta a la transformación de las construcciones ideológicas del centro. Pero a su vez, lo regional no es simplemente un acto de resistencia o de negación sino una afirmación de un espacio propio que se abre a la inscripción, pero que se mantiene como territorio propio. (2003, 62)

puede traducirse en la persistencia de fundamentalismos nacionalistas y, por otra, puede convertirse en fácil presa del mercado global. En este caso, una teatralidad regional sería aquella que intenta crear un tercer espacio que no renuncia a lo regional (de ahí el recurso al realismo), pero que a su vez tampoco se acerca a él desde una posición ingenua, sino que lo cuestiona desde las discursividades posmodernas. (2004. 63-64)

Lo desemejanza entre la visión de De Toro y la de Alcántara Mejía, no reside en la forma sino el modo en que se relaciona el sujeto con la representación artística. Las manifestaciones que apelan a la representación de lo propio están más vivas que nunca sobre todo en ciertas regiones del país, pero no porque exista un estancamiento en la figura de realismo decimonónico como apunta De Toro, sino porque sencillamente no es posible relacionarnos con las formas de otro tiempo del mismo modo en que originalmente lo hicieron quienes vivieron en dicho momento. Porque como explica Arthur Danto:

Esto sólo es parte de lo que realmente implica vivir al final de la historia del arte. Significa en particular que para los artistas es absolutamente posible apropiarse de las formas del arte del pasado, retratos barrocos, paisajes cubistas, paisajes chinos en estilos Sung, o lo que sea. ¿qué es entonces lo que no es posible? No es posible relacionar esas obras del mismo modo que obras hechas bajo las

formas de vida que tuvieron un papel ordinario: no somos hombres de las cavernas, medievales devotos, nobles barrocos, bohemios parisinos en las fronteras de un nuevo estilo, ni literatos chinos. Por supuesto, ningún periodo se puede relacionar con el arte de formas de vida anteriores del modo en que lo hicieron dichas formas de vida. Pero tampoco ellos podían apropiarse de ellas como podemos hacerlo nosotros. Que no todo es posible significa que aun debemos vincularlas y que el modo en que relacionamos esas formas es parte de lo que define nuestro periodo. (1996. 224-225)

O como el mismo Alcántara Mejía señala: “La resignificación no es estabilización, sino todo lo contrario, los objetos dejan de ser estables y adquieren el status ambiguo de instrumentos ya sea de colonización o de subversión (Taylor et al., 1994)”. (2010, 137)

Desde esta lógica es posible vincular las reflexiones que Elvira Popova realiza sobre la labor dramática de la finales del siglo XX donde señala que:

Los autores de la Nueva Dramaturgia Mexicana (de los 70-80) fusionaban los diferentes planos de la realidad para generar una ruptura con el desarrollo lineal de la acción, y por ende, una ruptura con el realismo. Los dramaturgos de los 90 van más allá. Para ellos el realismo como una relación lógica y lineal de causa y consecuencia está superado y sus experimentos crean multiplicidad

de perspectivas, que en la mayoría de los textos construyen una metaficcionalidad. (44-45)

Los autores de la Nueva Dramaturgia Mexicana son dramaturgos que han buscado la emancipación de la tradición a través de una exploración de estilos y recursos tan irreverente y variada que no presentan coincidencias creativas entre sí y los ubica más bien como una constelación ecléctica de formas estéticas, que caminan juntos el sendero de la historia del teatro en México. En palabras del propio Vicente Leñero:

Ninguno de sus autores se sentía obligado a obedecer una tradición, a tomar la estafeta de sus maestros, a proseguir –a la manera de un seguimiento lógico- la evolución programada del teatro nacional. Todo lo contrario. A contrapelo de los estudiosos, siempre preocupados por encasillar autores dentro de parámetros enfilados en línea recta, los nuevos dramaturgos rompieron con todo orden, con toda previsión, con toda gráfica, y se agruparon en un núcleo paradójicamente disímulo, definitivamente plural, que no reconocía influencias precisas, ni corrientes comunes, ni los hacía coincidir siquiera en edad generacional. (10)

Gracias a este esfuerzo que hoy en día el teatro del siglo XXI experimenta un gran auge con una proliferación de autores, propuestas estéticas, formas de producción, formatos, espacios y lenguajes cuyas temáticas -a pesar también de ser absolutamente

diversas- reflexionan sobre la convulsa actualidad y se cuestionan qué papel jugamos como mexicanos en este mundo; es decir, de cómo a partir de lo particular, podemos entender a nuestro país. Cuestión absolutamente indispensable porque sólo si existe una reflexión honesta y multi perspectivista sobre la condición en que vivimos, será posible realizar una acción de fondo que propicie la transición real hacia un mundo mejor. Como señala Schmidhuber:

En México nos hace falta tanto la Verdad⁶², como un movimiento maduro y promisorio del teatro. México necesita hoy más que nunca hurgar en la verdad hasta lograr asirla cabalmente para lograr ponerla en práctica, sea con el teatro o mediante el proceso político, para que así los mexicanos puedan adentrarse por los senderos de las nuevas democracias. (133)

3.1.1 ¿La transformación de los paradigmas?

“Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad”

Rodolfo Usigli

⁶² A propósito de esta referencia es pues pertinente hacer una aclaración: se dice que la Verdad es subjetiva porque se obtiene luego de desplegar una posibilidad multi perspectivista que otorga diversidad; sin embargo habría que pensar que, las estrategias que se activan para alcanzarla operan desde ese mismo entendido y que son ellas las que otorgan un carácter diversificador; por lo que es donde en éstas donde radica - paradójicamente- un conocimiento que resulte más asertivo y más real.

Fernando de Toro en su libro *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, establece que la simulación es una de las propiedades de la cultura posmoderna que, en conjunción con la hiperrealidad y la holografía conforman la base actual de la adquisición del conocimiento. (1999.169) y en consecuencia, modifican los modos de relación con el mundo y con ello, la cultura y sus consecuentes prácticas artísticas.

La posmodernidad, que en su análisis simplista rompe con los principios hegemónicos de la Modernidad, ya no ve a la ciencia como aquella actividad racional y objetiva que nos permite acceder a la verdad en el plano del conocimiento, ni al arte regido por su visión kantiana en cuya utopía del progreso, los seres humanos “serán sujetos razonables, justos y estéticos” (Díaz, 18). En el campo literario, el lenguaje ya no es concebido en su función adquisitiva de la verdad y la subjetividad, y con ello se renuncia –por lo menos en el adoctrinamiento, aunque no en su función comunicativa– a la delimitación de sus unidades y diferencias. En su lugar, la visión constructivista, así como el contexto político y social, hacen tambalear los parámetros del sujeto cognoscente⁶³ frente a una nueva visión del hombre como generador de su propia realidad, ante lo cual, como ya fue enunciado, los géneros narrativos tuvieron modificaciones sustanciales. De Toro señala: “la relación es, entonces, una de fabricación de nuevos modelos de escritura, no basados en ninguna realidad externa sino en falsificaciones de esa realidad o en nada en absoluto (1999.170)

Desde esta perspectiva, De Toro señala que el teatro posmoderno se conforma a partir de simulaciones; ya que en palabras del investigador: “produce una *realidad* desde un

⁶³ Aquel que busca el desarrollo del conocimiento a través del pensamiento, específicamente dirigido a generar una visión unificadora de la realidad.

falsificado, de un signo, esto es, de un texto o realidad que ya es un sistema secundario de signos modalizantes de la realidad.” (1999.170)

Sin embargo, esta producción falseada no solo ha tenido lugar a propósito de la posmodernidad. Al menos en México -habría que distinguir- la simulación es un tema recurrente que ha permanecido vigente configurando tanto la percepción de todos aquellos que conformamos este país, como la producción artística de más de cien años. Recordemos a propósito de esto como Rodolfo Usigli destapaba ya en la década de los 30, la intención del Estado por velar la realidad, a través del adormecimiento y el divertimento; todo esto con el objeto de “soportar la vida”:

Hablé de la necesidad de llevar esta mentira viva, esta contradicción fatal del espíritu del mexicano, al teatro, para llegar así a la verdad de México. El señor presidente me declaró entonces que él iba al teatro en busca de un espectáculo artificial, pintado y amueblado en papel y mentira, que lo aliviara de las crudas realidades de la vida, y que suponía que todo el público obedecía a un impulso análogo. (81)

Más allá de los planteamientos teóricos que nos permiten pensar en los modos de relación entre el sujeto y el fenómeno artístico y de cómo estos afectan los planteamientos estéticos del teatro en nuestro país, lo cierto es que en el contexto mexicano la actividad teatral -pese a la intención de sus hacedores de estar a la vanguardia estética- ha tenido un proceso de evolución distinto al de otros lugares del mundo. Incluso en algunos sitios es posible distinguir una gran influencia del pasado -que permanece como inmanente aun

hasta nuestros días- debido a factores de distinta índole que se ven alimentados de un discurso que sirve al poder a través de distintos mecanismos de opresión.

Así lo explica José Ramón Alcántara Mejía cuando señala que la Modernidad irrumpió en México con la Revolución Mexicana pero no como acontecimiento histórico sino como una construcción ideológica (2010. 52) que, haciendo uso de la retórica demagógica y de una historicidad homogenizante, ha buscado implementar un tipo de pensamiento que sirva a los intereses de quienes están en el poder⁶⁴. Alcántara Mejía reflexiona al respecto y explica: “el proceso de Occidentalización, lejos de ocurrir espontáneamente, fue entonces resultado del movimiento hacia la Modernidad contemporánea mediatizado por el Estado *revolucionario*.” (2010. 52) El cual, como ya hemos señalado, obedeció (y sigue haciéndolo) a una estrategia política que contrarresta la peligrosidad del pensamiento crítico independiente. Con esto no se pretende negar la existencia de un sin número de propuestas con gran contenido discursivo que buscaron a lo largo de todos esos años confrontar la dinámica oficialista; sin embargo es importante aclarar que éstas fueron acalladas y desplazadas⁶⁵ por aquellas dedicadas a la edificación de una narrativa ligada a la

⁶⁵ Rodolfo Usigli realiza un señalamiento directo a este tipo de conductas para enfatizar sobre todo el efecto manipulador del discurso nacionalista legitimado por Poder. Usigli acusa:

El 24 de octubre de 1936 se estrenó en el teatro del Palacio de Bellas Artes una comedia de autor mexicano que, independientemente de cierta flacura técnica, bastante fácil de remediar, contiene valores apreciables desde el punto de vista dramático y mexicano. Me refiero a *Sombras de mariposas*, de don Carlos Díaz Dufoo, que, en sus proporciones, enriquece al teatro nacional contemporáneo mejor que muchas de las obras que se presentan en temporadas seudomexicanas. Las autoridades municipales de diversiones, u otras, prohibieron *Sombras de mariposas* a raíz de su estreno. También en 1933, en una temporada oficial de la Secretaría de Educación Pública en el teatro Hidalgo, fue presentada, y automáticamente prohibida, la trilogía *San Miguel de las Espinas*, de Juan Bustillo Oro que es, de paso, la mejor obra de su autor. En 1936, cuando la sombra de Plutarco Elías Calles pesaba aún sobre México antes de chocar contra el cuerpo de Lázaro Cárdenas, ningún editor se atrevió a publicar, ningún empresario se atrevió a presentar mis *Tres comedias impolíticas*, que trataban de temas demasiado actuales, y de las que la primera iba precedida por

identidad nacional, las cuales jugaron un papel preponderante que favoreció a la producción de un material que legitimaba la ideología a la que estaba supeditada la población.

Bolívar Echeverría por su parte, en su obra *Crítica de la Modernidad capitalista* sugiere que en América Latina pero en especial, en México, no sólo participa de la Modernidad sino que es una forma de ésta en sí misma porque aquí se han desarrollado modos únicos que difieren de los europeos. Y es que la gran promesa de la Modernidad no es una sola, sino que tiene varias formas histórico-culturales y América Latina representa una de ellas. En sus propias palabras a propósito de México señala:

En mi opinión por Modernidad debe entenderse un proyecto civilizatorio de muy larga duración que instaura relaciones radicalmente nuevas entre el mundo humano y la naturaleza y entre el individuo colectivo y el individuo singular, todo esto sobre la base de una “revolución neotécnica” de las fuerzas productivas que se habría iniciado a comienzos del segundo milenio. Un proyecto, que a través de un proceso tortuoso, lleno de contradicciones y conflictos viene a sustituir con la perspectivas de abundancia y emancipación que él abre, a los proyectos civilizatorios ancestrales o arcaicos, que se basan

un extenso prólogo muy parecido a este epílogo. Incidentalmente recuerdo que un político prominente les envió un embajador amigo para pedirme que demorara yo todo lo posible la publicación de esas obras, aunque no las conocía. (100)

en la escasez de la naturaleza y la necesidad de instituciones represoras. (2011. 233-234)

A partir de estos escenarios, podemos establecer una trayectoria con el pensamiento de Rodolfo Usigli quien, preocupado por dicha situación, asume una postura contestataria con el objetivo más que desarticular la narración del poder a través de la revelación de los recursos que encubren las verdaderas intenciones políticas del Estado. De ahí que en 1938 con su *Epilogo sobre la hipocresía del mexicano* denunciara la función de las mentiras políticas y el uso de la demagogia revolucionaria, señalándolas como las tácticas más importantes para hacer verdadero y real un discurso basado en mentiras y en un sin número de simulaciones:

Para comprender mejor la multiplicidad de las mentiras individuales en que se apoya la revolución, basta el espectáculo de revolucionarios divididos en pugna mortal, que tratan cada cual de colectivizar su propia mentira. A la gran mentira colectiva de todos los tiempos -la esperanza- se suma entonces en los caminos de la revolución un procedimiento destinado a inflar, a decorar y a publicar las mentiras individuales. Este procedimiento es viejo y sus raíces se hunden en la antigüedad griega. Me refiero a la demagogia. Cada partido revolucionario tiene sus demagogos o cantores. La demagogia no es otra cosa que la hipocresía mexicana sistematizada en la política.

Es el lenguaje siempre hablado y jamás escrito -aun el impreso- por el que los candidatos y las instituciones políticas encarecen y disfrazan sus intenciones y sus conquistas hasta darles un aspecto universal y moderno. La demagogia entre nosotros suple a la realidad, excita la actitud de *creer* y tiende a precipitar el proceso de colectivización de las mentiras; pero no es una ni otra, sino el instrumento de todas ellas.

(87)

Rodolfo Usigli -adelantado a su tiempo pero, paradójicamente, respondiendo certeramente a él- deconstuye la noción de identidad histórica, con el objeto de que el espectador construya su propia idea a partir de una ambigüedad intencional basada en la idea de alteridad.

No obstante, es con *El gesticulador* que se visibiliza su preocupación constante por la problemática que aqueja de manera abrumadora al país y que, paradójicamente le otorga el reconocimiento de: “patriarca del teatro mexicano.” (De Ita 21). Es *El gesticulador* la obra que se reconoce como el parteaguas de la dramaturgia mexicana contemporánea porque señala problemáticas que revelan las perversiones del sistema político mexicano, en especial el mecanismo de simulación heredado de la ideología posrevolucionaria y que, como hemos venido observando a lo largo de esta investigación, hoy parece más fuerte que nunca. En palabras de José Ramón Alcántara Mejía la obra responde a: “mostrar la gesticularidad, la simulación de la realidad por medio de la teatralidad, y en el proceso, abrir un espacio nuevo para la construcción de la identidad no a partir de uno mismo, sino del otro.” (2010. 134) O dicho de otro modo, Usigli enuncia que la manipulación ideológica

se debe a la invención de una “realidad” que ayuda a modelar la historia oficial basada en una modalidad específica de percepción de las relaciones sociales.

De ahí que, como enuncia Alcántara Mejía, Usigli sea un paradigma de la Modernidad teatral que permanece y reaparece en formas distintas en la textralidad de su tiempo y en las dramaturgias contemporáneas. El investigador mexicano a propósito del tema señala:

Ni antes ni después de Usigli se ha realizado un esfuerzo tan amplio y consistente para meter la vida nacional en el escenario. Su teatro es el resultado de una interrogante sobre el pasado, el presente y el futuro de la sociedad mexicana. El dramaturgo se pregunta: ¿quiénes somos? Y ¿por qué somos así? (2010. 33)

Usigli se vuelve trascendental porque es precisamente él quien señala que se requiere de un esfuerzo radical de reconocimiento y develación de las prácticas que resultan engañosas; pero sobre todo de una acción real idónea que atienda a la necesidad de cambiar nuestra manera de percibir, pensar, sentir y reaccionar. En sus propias palabras:

No puede el mexicano moderno vencer en sólo un giro del sol una conducta que se ha convertido en una segunda naturaleza desde hace siglos. Una naturaleza que, en realidad, es para el mexicano moderno la primaria. Nuestra historia política es elocuente en probar que los gobiernos de México han creído siempre que la verdad no es

otra cosa que una mentira generalizada. Por eso el estudiante universitario de *El gesticulador*, que busca la verdad en las huelgas escolares, no es más loco que cualquiera. (88)

El dramaturgo pensaba en la conducta simulada del mexicano como una gran tragedia basada en la falta de conciencia del mecanismo dialéctico que tiene una máscara; puesto que al ocultar se exhibe lo que se oculta y al exhibir se oculta lo que se exhibe. (2002, 137)

Usigli pretendía contrarrestar la simulación social a través de acciones basadas en el concepto de verdad puesto que, desde su lógica, sólo ésta otorgaba sentido ético a los individuos y garantizaba la relaciones interpersonales. Es por eso que en sus escritos hiciera cuantiosas referencias a la búsqueda de verdad como única alternativa al mal social que, en apariencia, constituye la condición histórica que otorga cierto rasgo de carácter a la identidad del mexicano: la mentira. De ahí que apelara al teatro como principal alternativa para derrocar las máscaras sociales:

Todo innovador dramático, si es verdadero y vale algo, se abstendrá de tocar las cuatro dimensiones, porque sabe que la única no- verdad con que él puede contribuir al teatro de su época reside solo en su personalidad, en su actitud ante las cosas de su tiempo, en su conocimiento y su interpretación del mundo (1987, 18).

Usigli concluye ante estas interrogantes que no hay nada más contradictorio que un mexicano porque en-frenta la realidad con una máscara y lo convierte en un hipócrita, siendo la figura del político la versión más justa del éste, puesto que el político perfecciona, duplica o triplica las máscaras. (2002,141)

Ahora bien, ya ha sido enunciado que esta sensación de pérdida de la realidad, recobra fuerza con la posmodernidad donde la construcción de lo real es proclive a convertirse en una trampa para, en palabras de José Sanchis Sinisterra: “renunciar a una construcción de los hechos con sentido, es decir, de una realidad compartida o susceptible de ser compartida.” (16)

En el México posmoderno se hiperboliza el enmascaramiento y la simulación se empodera; y es que en la actualidad el individuo mexicano no solamente habita la hiperrealidad promovida por el discurso del Poder, sino también la que responde a la propia de la época posmoderna. Vivimos un doble enmascaramiento que produce un efecto de anestesia letal para cualquier intento de movilización social. Cuestión que se torna grave si tomamos en cuenta que esta doble simulación se ha transformado, como dice Fernando De Toro: “en el *sine qua non* de la práctica artística, puesto que ya no se trata de “imitar” lo real o lo exterior, sino de producir objetos culturales autosuficientes y autocontenidos.” (170) No obstante, producir de manera una realidad desde un falsificado de otro falsificado podría significar -paradójicamente- la operación crítica que hace falta para romper la condición de simulación y al hacerlo, mostrar: “el artificio de la realidad y con ello su *verdadera verdad*.” (Alcántara 2010, 79)

Aquí radica la importancia de voltear la cara hacia el teatro mexicano de actualidad y analizar si éste representa la conflictiva de la realidad de nuestro país. Porque como señala Alcántara Mejía, lo que resultaría: “imperdonable es que se lleve a cabo la experimentación sin que ésta respete lo que es la esencia del teatro: la verdad sobre la realidad.” (2010.79)

3.2 La simulación como uno de los temas del teatro mexicano actual.

*La simulación es una actividad parecida a la de los actores
y puede expresarse en tantas formas como personajes fingimos.*

*Pero el actor, si lo es de veras, se entrega a su personaje
y lo encarna plenamente, aunque después,*

terminada la representación,

lo abandone como su piel la serpiente.

*El simulador jamás se entrega y se olvida de sí,
pues dejaría de simular si se fundiera con su imagen.*

*Al mismo tiempo, esa ficción se convierte
en una parte inseparable —y espuria— de su ser:*

*está condenado a representar toda su vida,
porque entre su personaje y él se ha establecido una complicidad
que nada puede romper, excepto la muerte o el sacrificio.*

*La mentira se instala en su ser
y se convierte en el fondo último de su personalidad.*

Como se ha venido señalando, no es novedad que México parezca un país con ciudadanos cada vez más incapacitados para tratar directamente sus problemáticas cotidianas, ni aún cuando sus derechos estén en riesgo. Se aprueban leyes, se realizan reformas, se pierden tratados, se atenta contra la vida de miles de seres humanos todos los días y pese a todo esto y más, pareciera que no terminan de importar las repercusiones de todos estos problemas.

Esto porque entre otras cosas, decidimos consumir el discurso ofertado por el Estado y aprendimos a habitar “con ojos cerrados” en un enmascaramiento de la realidad; nuestro pensamiento accedió a ser condicionado para accionar de cierta manera y seguimos creyendo que las cosas pueden tener un resultado distinto pese a seguir repitiendo los mismos procedimientos. Nuestras formas jurídicas y morales, por el contrario, mutilan con frecuencia a nuestro ser, nos impiden expresarnos y niegan satisfacción a nuestros apetitos vitales. En suma, como Octavio Paz describe: “entre la realidad y nuestra persona se establece una muralla, no por invisible menos infranqueable, de impasibilidad y lejanía. El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también, de sí mismo.” (1) Paz retrata al mexicano de cuerpo completo en su capítulo “Máscaras mexicanas” de su libro *El laberinto de la soledad*. Donde en efecto, señala que el mexicano “aún en la disputa prefiere la expresión velada a la injuria⁶⁶: ‘al buen entendedor pocas palabras’” (1).

⁶⁶ Quizas sea esta la forma de enfrentar la represalias ante actos de intimidación, restricción y/o violencia; es decir, una forma velada de hacer ante el poder y no un rasgo esencialista de carácter.

Expresión que, transportándola al momento actual, podría otorgar sentido a la razón de su lenguaje críptico, de su sonrisa que esconde una cólera real, del por qué sólo se atreve a pelear sus batallas y descargar lo que en realidad siente a través de los avatares que diseña en las distintas plataformas digitales con un específico objetivo social. La cultura de la mentira está en nuestro ser porque nos negamos a mirar lo vulnerables que somos ante lo que en verdad nos acontece y afecta. Paz señala:

Me parece que todas estas actitudes, por diversas que sean sus raíces, confirman el carácter "cerrado" de nuestras reacciones frente al mundo o frente a nuestros semejantes. Pero no nos bastan los mecanismos de preservación y defensa. La simulación, que no acude a nuestra pasividad sino que exige una invención activa y que se recrea a sí misma a cada instante, es una de nuestras formas de conducta habituales. Mentimos por placer y fantasía, sí, como todos los pueblos imaginativos, pero también para ocultarnos y ponernos al abrigo de intrusos. La mentira posee una importancia decisiva en nuestra vida cotidiana, en la política, el amor, la amistad. Con ella no pretendemos nada más engañar a los demás, sino a nosotros mismos. De ahí su fertilidad y lo que distingue a nuestras mentiras de las groseras invenciones de otros pueblos, La mentira es un juego trágico, en el que arriesgamos parte de nuestro ser. Por eso es estéril su denuncia. (Paz, 6)

Sin embargo, para ser justos habría que señalar que Paz es una de las figuras que contribuye a conformar ese discurso identitario y nacionalista con el objeto de “forjar patria” luego de la revolución. Por lo tanto, esta visión corresponde a una narrativa ahistórica y esencialista que busca imponerse a un carácter que, dicho sea de paso, es histórico y cambiante. Es pues, desde este entendido, muy importante tener en cuenta que la simulación forma parte de una configuración de pensamiento que impide que México avance, se desarrolle y en general genere un Estado de derecho eficaz; pero ésta no es un rasgo de carácter del sujeto mexicano como propone Paz; sino más bien el mecanismo que condiciona los modos de percibir, re-accionar, representar y consumir el mundo en que éste habita para beneficio del capitalismo y el poder. Octavio Paz, del mismo modo que la constitución del folclor como discurso nacionalista, contribuyen a configurar la subjetividad identitaria del mexicano tal como habita en nuestro imaginario actualmente.

Simulamos vivir en democracia, simulamos la autonomía de las instituciones autónomas, simulamos que somos felices para engañarnos a nosotros mismos y en consecuencia preferimos creer en el político que se cree puro y que piensa que al acceder al poder impedirá que los ladrones dejen de robar y los corruptos dejen de recibir “mordidas”; o bien consentimos que los partidos de izquierda se pierdan y los de extrema derecha pierdan la decencia y en síntesis permitimos que el prisma se construya con la práctica del latrocinio y nos despoje de todo cuanto tenemos, comenzando por la dignidad. En palabras del propio Paz⁶⁷:

⁶⁷ Es importante advertir que, para efecto de esta investigación resulta pertinente tomar en consideración a un intelectual como Octavio Paz; sin embargo, es importante tener en cuenta en todo momento que su participación en la conformación de un discurso identitario nacionalista buscaba apoyar un adoctrinamiento en el pensamiento político y social de ese momento histórico a partir de una noción esencialista y no necesariamente hacer una crítica cultural de la sociedad mexicana. Por lo que es una figura que contribuye a que el poder configure un flujo de pensamiento que condicione los modos de existencia del sujeto y a su vez, resulte eficaz para el Estado. Paz busca con *El laberinto de la soledad* generar un intento de reorientar la cultura mexicana a través de su interpretación y al hacerlo, categoriza de manera desafortunada el carácter del mexicano.

El simulador pretende ser lo que no es. Su actividad reclama una constante improvisación, un ir hacia adelante siempre, entre arenas movedizas. A cada minuto hay que rehacer, recrear, modificar el personaje que fingimos, hasta que llega el momento en que realidad y apariencia, mentira y verdad, se confunden. De tejido de invenciones para deslumbrar al prójimo, la simulación se trueca en una forma superior, por artística, de la realidad. Nuestras mentiras reflejan, simultáneamente, nuestras carencias y nuestros apetitos, lo que no somos y lo que deseamos ser. Simulando, nos acercamos a nuestro modelo y a veces el gesticulador, como ha visto con hondura Usigli, se funde con sus gestos, los hace auténticos. (6)

De ahí que Rodolfo Usigli y las problemáticas que presenta a raíz de *El Gesticulador*, permanezcan vigentes en la forma cotidiana de nuestra vida privada y pública. Resulta imperante retomar el camino –el teatro -también cifrado por Usigli- para aspirar a tener un país más digno, más justo y con la consciencia solidaria de que el prójimo existe.

3.3 Todos somos gesticuladores o las múltiples maneras de golpear.

*Nos movemos entre una ilusión y una verdad,
ambas son insoportables ya que nos orientamos
hacia la voluntad de la apariencia,
donde prevalece la ilusión, el engaño o la ilusión de cambio.*

*Todo lo que ocurre en el mundo
no es más que una voluntad sin voluntad,
es pura ilusión. (Baudrillard. 2000: 10)*

Como hemos enunciado ya, Rodolfo Usigli escribió en el 1938 “El gesticulador”, donde denuncia la función de las mentiras políticas y el uso de la demagogia revolucionaria, señalándolas como las tácticas más importantes para hacer verdadero y real un discurso basado en mentiras y en un sin número de simulaciones.

Sin embargo, es en su: “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano” donde sus reflexiones cobran la magnitud de un acontecimiento político tangible. En éste, señala que una de las características más importantes que compartimos como mexicanos es que carecemos de concreción y de verdad en nuestras vidas (s/n). Para Usigli somos incapaces de objetivarnos de manera sincera pero por si eso fuera poco, optamos además por “gesticular”. Generamos un *gestus*⁶⁸ porque las condiciones político- históricas nos permiten concretar una idea de nosotros mismos que dicta que la honestidad no es una opción de valor, porque es una ruta hacia el fracaso. Y, en afán de no confrontarnos ante dicha sensación de pérdida, construimos con una larga obra de mentiras, una simulación “de verdad” que nos funciona para sobre-vivir aunque esto nos genere como costo de existencia el golpe de la propia traición.

⁶⁸ Patrice Pavis en su “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología” describe como *gestus* como: “la forma latina para designar el gesto”. Misma que adquiere “la connotación social de actitud hacia otro” (pp. 244)

Sin embargo, ¿por qué seguimos prefiriendo el golpe por encima de la verdad? porque en palabras del propio autor: a los mexicanos nos divierte; porque nos cambia momentáneamente y, al hacerlo generamos un gesto ajeno a nosotros mismos.

Hoy por hoy, la condición de simulación se hace más patente en nuestra existencia por el carácter de entretenimiento que aporta a nuestro -cada vez más insaciable- deseo. A propósito de esto, Marilena Chauí establece que, dadas las condiciones de la época en que vivimos, “la ética se revela como una moralidad fragmentada, no intersubjetiva que ha pasado a ser simple ideología. Cuestión que implica no sólo el despojo de la razón, voluntad, libertad y responsabilidad del sujeto, sino, además, la concepción de sí mismo tanto como humano y como cosa” (33).

De este modo, todos caemos en el juego de la gesticulación. Golpeamos sin tregua a la esposa, al marido, al hijo, al colega, al padre, al vecino, al compañero, al extraño, al maestro, al desconocido, a nosotros mismos, etc., sólo porque podemos; porque es divertido, porque nos oferta una alternativa momentánea de goce. Nos volvemos gesticuladores cuando engañamos, cuando traicionamos, cuando devastamos, cuando trivializamos las implicaciones de nuestros actos, cuando omitimos para evitar profundizar, cuando huimos por no confrontar, cuando ejercemos el juicio moral y desatendemos la ética de la vida, etc. Optamos por la ilusión de la simulación cuando adquirimos actitudes que propician la posibilidad de establecer relaciones de una manera distinta. Caemos en la trampa de la forma sin el fondo y de esta manera protegemos la hipocresía.

De ahí la pertinencia de las reflexiones de Usigli. De ahí la importancia de voltear la cara hacia el teatro mexicano de actualidad y analizar cómo éste representa lo conflictivo de la realidad de nuestro país. Porque tal como señala Alcántara Mejía,

lo que resultaría: “imperdonable es que se lleve a cabo la experimentación sin que ésta respete lo que es la esencia del teatro: la verdad sobre la realidad.” (2010.79)

3.4 El teatro más allá de la simulación.

Para Usigli la alternativa es clara: la única posibilidad de salvación proviene del teatro y consiste en que éste sea alcanzado por medio de la hipocresía misma; puesto que la necesidad de llevar “esta mentira viva, esta contradicción fatal del espíritu del mexicano”(1938: s/n) al terreno del teatro, procurará llegar a la verdad de México. De este modo, Usigli asume una postura contestataria que no tiene otro objetivo más que desarticular la narración del Poder a través de la revelación de los recursos que encubren las verdaderas intenciones políticas del Estado.

Esto se entiende desde una perspectiva donde las representaciones artísticas posmodernas -específicamente las dramáticas- son prácticas discursivas que se basan en estrategias alternativas con las que es posible conflictuar los límites construidos que enmarcan a los sujetos. Y de este modo, se pueden representar pulsiones e identidades que no se enmarcan en instituciones que buscan controlar y dirigir la posibilidad de existencia.

Desde esta lógica, sabemos que el teatro funciona a partir de dos niveles de resistencia: desde la escritura (como literatura dramática) pero sobre todo, desde la representación. Es decir, en el proceso de analizar y de encontrar, tanto por un lado el lugar de enunciación, como por otro, el lugar de acción misma. En el primer caso la literatura funciona como vehículo de la experiencia de la normatización e instrumento de resistencia, además de tener la capacidad de dar cuenta de la ficción misma de la representación que se está utilizando en su realización. En el segundo caso, las obras pueden leerse pero sobre

todo activarse en la acción desde la resistencia. Así, se pueden interpretar como subversivas por hacer evidente el marco moral con el cual los personajes negocian además de contener estrategias retóricas que puedan vaciar de significado y resignificar las categorías haciendo evidente su arbitrariedad.

Por lo tanto, el hecho de que el teatro ya sea como representación o como eco de la cultura y de una episteme de la cual proviene, tenga en su haber ambas posibilidades: la de legitimar y la de resistir, lo convierte en un lugar privilegiado de enunciación. No debemos olvidar que, una misma obra, puede manifestar ambas vías, mostrando así la complejidad de negociaciones a las que los sujetos están expuestos. Terry Eagleton en su libro *La introducción a la teoría literaria* sustenta lo antes expuesto y explica:

No hay ni obras ni tradiciones literarias valederas, por sí mismas, independientemente de lo que sobre ella se haya dicho o se vaya a decir. Valor es un término transitorio; significa lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos.⁶⁹

Usigli alza la voz para apuntar que el ordenamiento del sistema político, económico y social mexicano nos ha mantenido plagiados desde hace mucho tiempo por lo

⁶⁹ Eagleton Terry. *La introducción a la teoría literaria* p. 23

que es absolutamente necesario romper la cadena de la anestesia y optar por la acción. Pues es la acción misma la única alternativa del cambio sustancial.

Solamente quien sigue enamorado de la idea de que el arte es una práctica reservada a los llamados artistas o que el pensamiento una actividad solemne y sagrada y que la cultura es un objeto de lujo que recoge las formas de los valores positivos, no ve que arte y pensamientos nos arrollan, y que la cultura no es mero asunto de axiología. Quien va por la vida con ese talante no es apto para sentir que más allá de la atracción superficial, la simulación y la violencia son una conflagración que propicia el nacimiento de formas culturales que, a su vez, presiden nuevos modos de pensamiento. No acepta que violentar es también ser violentado y que optar el desenmascaramiento requiere acciones radicales.

De ahí que la importancia de considerar la dimensión est/ética de la cultura a través del ejercicio artístico de autores como Rodolfo Usigli. Hoy más que nunca artistas como estos nos proporcionan el re-encuentro con los ingredientes que revelan un re-conocimiento del mundo que habitamos y establecen diversas alternativas epistemológicas que susciten a acciones transformadoras. Acciones que, como en el teatro, nos ayuden a comprender mayormente el mundo y nos exhorten a generar acontecimientos reales. O como apuntan las palabras del Dr. José Ramón Alcántara:

[...] a la formación del ser humano para que sea
verdaderamente una parte de la comunidad, es decir, que
adquiera el deseo por la justicia, la compasión, la
reconciliación a pesar de sus determinantes biológicas, para

contribuir a mantener vivo ese sentido de comunidad cada vez menos presente en aquello que es verdaderamente artificial: la sociedad. (2010: 27-28)

El teatro es una crítica en vivo de la sociedad y del ser humano, de ahí que esta investigación, a continuación, presente el análisis de cuatro obras que desde su piso particular señalan y se preguntan ¿es esto lo que queremos para nosotros? Pero, sobre todo, nos permiten articular otro tipo de discursos sociales que ayuden a desgarrar la hiperrealidad en la que estamos sumergidos para encontrarnos con nosotros mismos.

Capítulo IV

Los excesos de la simulación: las obras

Si el arte es un reflejo del mundo, resulta lógico pensar que el artista está sujeto a un marco de representación específico en el momento en que crea y que, en consecuencia, refleja -de manera consciente o no- las problemáticas propias del momento en que vive. Es desde este entendido donde cobra importancia la condición de multiplicidad -propia de la época- y surgen manifestaciones de todo tipo en cualquier disciplina. Específicamente en el

terreno del teatro, emergen propuestas estéticas cargadas de signos y recursos innovadores que fracturan formas conocidas invitándonos a replantear los determinantes de identidad en nuestro tiempo. El filósofo italiano Gianni Vattimo explica al respecto: “vivimos la experiencia de lo bello como reconocimiento de modelos que hacen mundo y comunidad sólo en el momento en que estos mundos y estas comunidades se dan explícitamente como múltiples” (1990, 162).

El mecanismo de simulación, como ya se ha mencionado, funciona de manera más eficaz gracias a los efectos del pensar adictivamente, puesto que produce una dislocación de la percepción y nutre comportamientos esquizoides que tratan de saciar, en la inmediatez, un deseo hiperestimulado por los discursos de consumo, provocando actos violentos que no sólo dañan cuantitativamente el tejido social sino que, asimismo, producen un aniquilamiento simbólico en la identidad nacional.

4.1 El mundo de la simulación que violenta

En México, a lo largo de su historia, la simulación ha funcionado de forma altamente efectiva. Aunque el arte, en todas sus disciplinas y por medio de valiosas propuestas contestatarias, ha luchado por desmitificar los discursos oficialistas que soportan la hiperrealidad donde habitamos; además de que ha formulado numerosas propuestas transgresoras, sus esfuerzos han resultado insuficientes para combatir la maquinaria implacable que nos enferma, aliena y aniquila.

El presente capítulo presentará las aproximaciones estéticas de cuatro obras teatrales

en donde se observa, de manera puntual, el pensamiento crítico que cada autor manifiesta a propósito del tema de esta investigación: *Barbie girls* de Mario Cantú Toscano; *9 días de guerra en Facebook* de Luis Mario Mancada; *El día más violento* de Bárbara Colio y *El bosque se está incendiando* de Alejandro Ricaño. El objetivo es observar cómo opera el fenómeno de la simulación dentro del discurso de cada autor para obtener un panorama de las distintas posturas y establecer, a partir de ellas, una reflexión estética.

Es importante aclarar que, aunque ninguna de las ficciones estudiadas hace referencia al tema de la simulación de manera literal, cada una ellas es susceptible de un análisis crítico, el cual completa la experiencia de la obra. La elección del material utilizado responde a la necesidad particular de estructurar una ruta que puntualice y ratifique la lógica operante en los procesos de configuración de pensamiento adictivo, los cuales articulan la efectividad de los mecanismos de simulación a los que apela el poder para ejercer control; incluyendo, además, la consecuencia violenta que dichas acciones implican.

Primero, con el texto de Cantú Toscano, se resaltarán los rasgos que denotan al *ethos* de los personajes en un entorno simulado, lo cual sucede a partir de una configuración adictiva. En segundo lugar, la obra de Moncada servirá como referencia para poner de manifiesto la magnitud del poder de la simulación en entornos que procuran la hiperrealidad. En un tercer momento, el trabajo de Bárbara Colio permitirá desarrollar una reflexión acerca de las implicaciones del ejercicio de la simulación, sobre todo como una forma de violencia simbólica. Por último, a través de la ficción de Ricaño, se procurará restituir la importancia de desactivar la afectación antes mencionada a través de la confrontación y anagnórisis⁷⁰ que procura el teatro.

⁷⁰ Aristóteles, en su capítulo VI de la Poética, hace mención a las partes que componen la fábula. Mismas por las que la tragedia moviliza el ánimo: peripecias y reconocimientos. El término anagnórisis se refiere al

4.2 Mario Cantú Toscano⁷¹ y el caso de *Barbie girls*⁷²

reconocimiento, es decir, al proceso que obliga al personaje a evolucionar y lo eleva fatalmente a un destino trágico.

⁷¹ Mario Cantú Toscano nació en Monterrey, Nuevo León en 1973. A los veinte años comienza a involucrase en el círculo profesional escribiendo y dirigiendo la obra *Complejo de Hamlet*, en 1993. Se graduó, en 1997, de la licenciatura en Letras Españolas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha tomado cursos con maestros como Coral Aguirre, Jean-Marie Binoch, Eugenio Barba y Julia Varley. De 1998 a 1999 fue becario del Centro de Escritores de Nuevo León. Hizo un taller de guion y realización cinematográficas con el cineasta Pascal Aubier en la Escuela Internacional de Cine y Televisión, en Cuba, en 2001. En 1998 recibió el Premio Nacional Obra de Teatro que otorgan el Instituto Nacional de Bellas Artes y el gobierno del estado de Baja California. En 2000 obtuvo el primer lugar en el Concurso Nacional de Dramaturgia Teatro Nuevo, organizado por la Sociedad General de Escritores de México y el Instituto de Cultura de la Ciudad de México. Ha sido jurado en los concursos Premio Nacional de Dramaturgia UANL 2004 y Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda 2005. Sus obras se han montado en ciudades como Monterrey, Distrito Federal, Guadalajara, Puebla, Tuxtla Gutiérrez, Tepic, Tampico, Torreón, Durango, ciudad Juárez y Tijuana. Además de un par de montajes en el extranjero: Murcia, España (1998) y Lima, Perú (2004).

⁷² *Barbie girls* de Mario Cantú Toscano es una divertida sátira que retrata duramente los síntomas de una sociedad enferma de simulación.

La anécdota plantea episodios de la vida de tres mujeres que anhelan alcanzar sus sueños a toda costa, aunque esto implique incurrir en actos delictivos. Su lógica es una lógica dislocada de la realidad: Chiquis quiere dinero para poder adoptar un indígena, Bibi lo anhela para obtener la dote que necesita para poder casarse con su prometido imaginario David Hasselhof y Nené, quiere ser famosa. Las tres creen ser amigas, aunque más bien mantienen una relación dañina desde su adolescencia luego de vivir un acontecimiento traumático que las une: la muerte de Nancy, la cuarta amiga. Las tres secuestrarán al culpable de dicha muerte, quien resulta ser un rico empresario cercano a la familia de las tres. En un arranque de ira, Chiquis finiquitará al hombre, pero como todo en México, pese a tener los retratos hablados, no serán aprehendidas por la ley. Cuando todo parece que quedará impune este crimen, Nené tomará una decisión que cambiará la vida de todas.

El presente ensayo tiene como objetivo señalar una configuración estética del mundo actual señalando los mecanismos de simulación y violencia que se observan en sociedades como la nuestra. La cuestión fundamental que atraviesa este trabajo es la distinción de procesos conductuales sucedidos en los personajes de la obra de Cantú Toscano.

Barbie Girls, escrita por Mario Cantú Toscano en 2008, representa uno de los ejemplos más claros de la dramaturgia mexicana ya que revela tanto el mecanismo de simulación sostenido por el Estado como la crisis de pensamiento en la sociedad actual y de este modo, ofrece una crítica incisiva sobre nuestra cultura contemporánea.

A través de nueve secuencias discontinuas, el autor plantea un *collage* ecléctico donde habitan tres personajes femeninos que, bajo una moral trastocada y un constante ejercicio de simulación, se observan como entes rotos y dislocados de la realidad. Esto porque sus circunstancias los han acotado dentro de un sistema sociopolítico decadente y corrupto, donde la normatividad ha perdido legitimidad pero, al mismo tiempo, se mantiene gracias a la promoción de ciertos mitos fundantes que el Estado manipula para su beneficio. Así, la dramaturgia de Cantú Toscano explora las implicaciones de una sociedad obsesionada con la apariencia y el consumo; y cómo estos aspectos fomentan una normalización de la violencia.

A continuación, se realizará un análisis de la obra -con énfasis en el carácter de los personajes- con el objetivo de observar cómo operan éstos a partir de la hipótesis de esta investigación que sugiere que “las condiciones del capitalismo posmodernista propician el desarrollo de un pensamiento adictivo que facilita el uso de mecanismos de simulación y violencia” con el objeto de poner de manifiesto la magnitud del impacto de dichas condiciones en un contexto como el mexicano actual.

Para iniciar, recordemos que el término personaje proviene de la palabra griega *ethos*⁷³, misma que a su vez está directamente relacionada con la idea de carácter y

⁷³ Aristóteles da a conocer el término *ethos* (carácter) para hacer referencia a uno de los tres componentes internos fundamentales de la estructura dramática en la tragedia y el teatro en general. De acuerdo con el filósofo, el *ethos* debiera obedecer a la estructura de un modelo de conducta social, puesto que depende de una toma de decisiones, pero cobra sentido real en y por el conjunto estructurado de acciones: “(...) el carácter es

personalidad. Esto porque un personaje se conforma a partir de las decisiones y, sobre todo, de las acciones que muestren una perspectiva del mundo en que habita el ser humano. Hoy en día sabemos -gracias a estudiosos como Ricoeur, Frye, Alcántara Mejía, entre otros- que aunque el personaje presentado en la literatura dramática “no es más que una figuración literaria que sólo adquiere dimensión teatral a través de la “características” particulares que le imprime el actor” (Alcántara 64), al observar la composición estética propuesta por el dramaturgo al personaje, resulta posible establecer una idea los comportamientos éticos de la realidad que les/nos acontece.

Partiendo de este entendido, el fundamento de *Barbie girls* es la representación, en forma hiperbolada, de los vicios y errores de carácter de unos personajes que han desarrollado un tipo de pensamiento adictivo debido a las condiciones en que habitan. Chiquis, Bibi y Nené, las protagonistas de la obra *Barbie girls*, son el estereotipo de tres treintañeras mexicanas con alto poder adquisitivo, que viven con una filosofía *light* y en quienes el poder y la superioridad se manifiestan a través del alto consumo. Ellas conservan una profunda “amistad” surgida desde la adolescencia y comparten el secreto de la muerte de Nancy: la cuarta integrante del grupo, evocada siempre como la modelo de belleza y virtudes que permanece como eje en la vida de las tres y quien se convertirá en detonante y justificación de las decisiones y acciones a lo largo de la ficción.

Mario Cantú Toscano establece, en *Barbie girls*, una mixtura donde se entran la trasgresión, el humor grotesco, la deconstrucción del sujeto y la libre coexistencia de

lo que nos incita a adscribir ciertas cualidades morales a los protagonistas, y el pensamiento se advierte en todo lo que ellos dicen cuando prueban un aspecto particular, o quizás enuncian una verdad general.” (1449) Así, los pensamientos y el carácter (*ethos*) de los hombres, dependen y se originan en y por el conjunto estructurado de acciones que constituye el mito o aspecto central de la tragedia y contribuyen al engranaje y plena realización de este”. (1450a 9ss)

tiempos y espacios para explorar las afectaciones éticas y estéticas que surgen de tener, como ideal paradigmático, un consumismo radical. Pero aún cuando estos factores se manifiesten de forma tácita en prácticamente todos los componentes de la ficción, es relevante mencionar que la estructura dramática del autor enfatiza, de forma considerable, el estado de simulación sistémica que condiciona a los personajes y que los configura como entes violentados y violentos.

Más allá de los factores anecdóticos y circunstanciales, los personajes se observan sin conciencia ética debido a la simulación. Misma que se convierte en una crítica a la cultura del consumo y a la superficialidad. Cantú Toscano enfatiza, en cada secuencia, que los personajes construyen su personalidad mediante un autocondicionamiento basado en la noción de juguete-objeto que se potencia porque ésto les permite una suerte de ganancia anhelada: el status social que, dicho sea de paso, será en todo momento alimentado por un pensamiento de tipo adictivo. Sin embargo, la factura de todo este comportamiento tiene un costo mayor que, aunque inconsciente, se evidencia de manera clara en todos sus momentos, esferas y espacios; esto es un comportamiento esquizoide, alienante y anestésico producto de sus heridas de abandono.

Los tres personajes aprenden a lidiar con la problemática que implica la ausencia de figuras paradigmáticas (como es el caso de la familia, en especial los padres e incluyendo también, en este entendido, a “papá gobierno” y la “madre patria”); sin embargo, no las logran superar. De ahí que compensen este vacío por medio de un exceso que se observa en patologías que desembocan en trastornos obsesivo-compulsivos, mismos que, a su vez, perturban su percepción del mundo y las conducen a resolver sus conflictos en forma violenta.

Con esto, Cantú Toscano pareciera retratar, de manera muy aguda, no sólo el perfil

de los personajes sino también a la voz de una generación⁷⁴ de seres abandonados, aparentemente huérfanos de paradigmas, percibidos como consumidores egocéntricos, reactivos sólo a su deseo individual e inmediato, pero que, sobre todo, usan deliberadamente el discurso posmoderno del neoliberalismo para justificar sus forma de sentir y accionar. En la obra, los personajes buscan mantener una imagen idealizada reflejando la influencia de los medios y las expectativas sociales sobre la identidad personal.

Marilena Chauí subraya que este fenómeno es una propiedad social de la época en que vivimos, la cual contiene un conjunto de factores: el vacío causado por el reflujo de los movimientos y políticas de emancipación, la actual forma de dispersión y fragmentación producida por formas de acumulación ampliada del capital, el elogio del individualismo agresivo y los cambios tecnológicos; los cuales son propicios para el ejercicio de la violencia:

La sociedad de los medios de comunicación y del consumo de bienes efímeros, perecederos y descartables genera una subjetividad de nuevo cuño, el sujeto narcisista que rinde culto a su propia imagen como única realidad que le es accesible y que, exactamente por ser *narcisista* exige aquello que los medios de comunicación y el consumo le prometen sin cesar, es decir, la satisfacción inmediata de los deseos, la promesa ilimitada de juventud, salud, belleza, éxito y

⁷⁴ La generación *millennials*, también conocida como generación *Y*, generación *Yo* o generación *Peter Pan* corresponde a los nacidos entre la década de los 80-90's. La cual se caracteriza porque se hicieron adultos con el cambio de milenio y presentan características conductuales y demandas muy específicas debido al momento histórico en que crecieron independientemente del estatus social al que pertenezcan. Entre las más importantes destaca la búsqueda deliberada por retrasar conductas que los configuren como adultos, por ejemplo, el matrimonio y la procreación. Esta generación presenta, además, tendencias hacia el consumo desbordado, una actitud que evita las estructuras y los límites, pero, sobre todo, que deposita interés en proyectos que no buscan el progreso sino la felicidad inmediata.

felicidad que le vendrán por medio de los fetiches, promesas que, no obstante, no pueden cumplirse y generan frustración y nihilismo. (34)

Desde este entendido, las “Barbie girls” cobran lógica. En especial Chiquis, hija de un importante funcionario político con gran poder adquisitivo, la cual, en apariencia, es superior a las otras amigas no sólo por su estatus social o económico, sino también por la dimensión ideológica de su anhelo por lo trascendental, lo que la convierte –tácitamente- en la líder del grupo. Chiquis desea realizar un “bien social”: ama entrañablemente su país y le da pena ver a sus habitantes más desprotegidos en situación deplorable; por lo que, en aras de actuar, desea como acto canónico comprarse un indígena para darle una vida “decente”.

Es una *millennial* que se niega a ser adulto porque identifica, en esta idea, el proyecto fallido de la felicidad. Es una “mujer de mundo” que vive una sexualidad abierta y plena; es trasgresora, irreverente, promiscua y su comportamiento resulta ingobernable ante obsesiones que se tornan enfermizas. En palabras del propio personaje, al menos: “dos drogas: el sexo y lo mexicano” (33), aunque, en el fondo, resultan muchas más.

Chiquis no manifiesta ningún tipo de remordimiento ni prejuicio respecto de su forma de vida. Tampoco repara en los medios que utiliza para conseguir sus objetivos, aunque esto implique recurrir a la violencia. Cuestión que, probablemente, podría deberse a la ausencia de fe que tiene en la legalidad de los metarrelatos con los que creció. Ella es consciente de las mentiras con que viven sus seres más cercanos, se da cuenta de las contradicciones del sistema político y se siente asqueada de la hipocresía que reina en la sociedad, razón por la que actúa y piensa de esa manera; sin embargo, también replica los mismos comportamientos desde su propio sesgo. Chiquis violenta y se autoviolenta cosificándose, deshumanizándose y se odia a si misma como odia a todos aquellos en

quienes identifica el mismo comportamiento.

Ahora bien, como ya hemos mencionado, el término *carácter* está asociado al concepto de *ethos*; mismo que, de acuerdo a Martin Heidegger, se refiere al lugar donde permanece viviendo la acción humana o “la morada donde habita el hombre” (227). Lo cual se refiere a la situación donde se muestra (o no) la esencia del ser en correspondencia con lo humano. Heidegger afirma que la correspondencia debe aspirarse de manera permanente, puesto que sólo así el *ethos* puede ser concebido como “destino” (229). Por lo tanto, el carácter se plantea como el sitio donde se construye la identidad a partir de la congruencia ética entre las acciones del individuo y su concepción del mundo.

Por otro lado, Bolívar Echeverría define el *ethos* (histórico) como el modo en que una sociedad, condicionada por el sistema capitalista, organiza su vida cotidiana y expresa de manera particular sus formas de habitar. (1998. 135) Echeverría se refiere con lo anterior, a una postura social activa que puede adquirir formas de resistencia, negociación o sumisión frente a la lógica del capital. El filósofo refiere: “el comportamiento social estructural, al que podemos llamar *ethos histórico*, puede ser visto como todo un principio de construcción del mundo de la vida. Es un comportamiento que intenta hacer vivible, lo invivible.” (1994. 18) Desde este entendido, el *ethos* puede convertirse en un arma/armamento puesto que permite al sujeto la posibilidad de desafiar las normas del valor de uso ya sea mediante la apropiación de sus estructuras, la subversión simbólica o la creación de alternativas comunitarias. (1994. 67-74)

Es en este mismo sentido, donde José Ramón Alcántara menciona –partiendo de estudios realizados sobre Aristóteles y su obra- que un personaje conforma su carácter en la medida que sus acciones van resultando de las decisiones que, consecuentemente reproducirán una visión de lo humano. (95)

Cantú Toscano plantea, en *Barbie Girls*, personajes que manifiestan una congruencia particular afectada, aparentemente distinta a la de cualquier otro ser; no obstante, pueden observarse como entidades complejas que, van más allá del propio efecto superficializante que provoca el tono subvertido de la ficción. Ciertamente la refiguración del mundo que hacen los personajes, así como sus decisiones o acciones, están trastocadas desde su origen pero no por ello dejan de ser congruentes con su concepción del mundo y su “ética” para relacionarse con él. Ellas actúan con base en un criterio dislocado pero claro en tanto representación de lo humano. Y es que debido a su pensamiento adictivo, viven dislocadas de la realidad y naturalizando múltiples acciones que responden a su lógica trastocada, de ahí todo lo demás. Por lo tanto, aunque puedan parecer simples, en realidad no lo son. Las “barbie girls” presentan en sí mismas la limitación de posibilidades de autoexpresión y diversidad porque viven en una esfera que, pese a su propia intención, las aliena y anestesia. Tal es el ejemplo de Chiquis, quien responde más claramente a la ilustración de lo antes mencionado:

Chiquis: Es que lo que yo quiero hacer es un signo. Cuando me compre un indígena no lo voy a torturar con hambre, ni le voy a pegar ni nada de eso. Yo lo voy a cuidar, lo voy a querer, lo voy a tener limpio... lo voy a tratar como si fuera un ser humano como nosotros. (34)

Ella desea adquirir un indígena en aras de construir un signo, pero dentro de su constitución adictiva y esquizoide, es coherente y responde éticamente a su anhelo social. Su necesidad de aportar algo que reestablezca el desorden sistémico en el que vive, la lleva a optar por medidas que, aunque puedan observarse como altamente violentas, subvertidas

o ridículas, son congruentes éticamente hablando e, incluso, constituyen el destino trágico del personaje.

La frustración señalada como consecuencia de vacío no sólo provoca nihilismo, por el contrario, en gran cantidad de ocasiones, deviene violencia –en cualquiera de sus formas– ejecutada indiscriminadamente como recurso “natural” de subsistencia. El personaje es un adicto, pero porque piensa adictivamente: ama y violenta al mismo tiempo, defiende y agrede, tolera y juzga. Busca ser un ente abyecto y, sin saber, repite los cánones sociales que lo mantienen inserto en aquello a lo que no quiere pertenecer. Chiquis no miente: vive en negación. Esto queda claro porque, pese a las constantes manifestaciones del amor que tiene por México, también ejerce, en yuxtaposición no deliberada, una violencia simbólica por lo mexicano. Chiquis sufre un trauma vivido en su adolescencia, cuando debido a algunos malos manejos políticos de su padre, a ella y a su familia les son negados pasaporte y visa indefinidamente, por lo que no pueden salir del territorio nacional.

A partir de ese momento, aborrece cada deficiencia y defecto que tiene el sistema sociopolítico del país, sustituido por un aparente amor desmesurado hacia su patria. Simula y aliena, así, lo que le duele del padre es lo que le duele de ella misma. Vive en simulación y responde de manera esquizoide a lo que le acontece, lo cual se observa en la producción de ironías que suceden mientras hace caso a su deseo. Por ejemplo, ella no se casaría con algún mexicano, a excepción de Alex Clariond⁷⁵, porque sus abuelitos son franceses; no obstante, tiene fantasías sexuales con un hombre de aspecto típicamente mexicano. Le molesta que sus conocidos sean “malinchistas”, pero gran porcentaje de su vocabulario es en inglés; además, confunde el himno nacional con una canción del grupo Timbiriche.

⁷⁵ Personaje de la obra al que se hace referencia debido a su ascendencia francesa y gran popularidad entre las *Barbie Girls*.

Y es que la simulación perpetua un sistema de valores que normaliza la violencia como un medio de mantener el orden, la congruencia y el control. Por lo tanto, la interacción entre simulación y violencia de *Barbie girls* se observa como la búsqueda de una vida idealizada que alimenta la agresión, el clasismo, la discriminación, la violencia psicológica, etc.

Tal es el caso de Nené. Aunque en ella el pensamiento adictivo opera de un modo diferente. Ella es un personaje intermitente y altamente reflexivo, aunque en apariencia resulta sumamente superficial. Vive siendo invisibilizada por Chiquis –en general por la mayoría de sus allegados– y agredida por Bibi y sus intervenciones. En opinión del grupo, pareciera existir únicamente para llamar la atención. Es la hija ignorada de un poderoso abogado y de una mujer de sociedad, fanática de lo esotérico; cuestión que trae como consecuencia al personaje con mayor capacidad de reflexión ética y política, pero al mismo tiempo, que se deja llevar por creencias y perspectivas superfluas y sin sentido.

Nené sueña con ser vista porque nunca es tomada en cuenta. En ningún momento muestra otro interés que no sea el de ser famosa y, contradictoriamente, esconde, en lo más profundo de su intimidad, sus conflictos y verdaderas necesidades:

Nené: ...Si todos los días son especiales, entonces ninguno es especial. Si todos los días traen cosas buenas, si todos nacimos dotados ¿por qué el mundo es tan horrendo? ... Ya no quiero vanidad... me duele, me duele... corta y no sufras... me duele... aquí...y acá... ya no quiero ser especial... me duele... ¡papá... mírame una sola vez! (32)

Nené pretende ser una estrella famosa y es ese factor el que le permite llevar hasta las últimas consecuencias su fascinación por ser alguien importante o su necesidad de simularlo. Nené es bulímica, producto de asociar la palabra “grasa” con “gracia”. No soporta ser “agraciada” y rehúye a la responsabilidad moral de ser congruente con la belleza que cree poseer. Repite constantemente el día de su nacimiento para recordarle al mundo, y a ella misma, que el oráculo (el zodiaco) le ha deparado un éxito rotundo. Debido a este factor toma la trascendental decisión de traicionar a sus amigas con el objeto de que se cumpla un bien mayor a sus individualidades y a la regimentación existente.

En la lógica de Nené la vida es una representación. Es un espectáculo donde lo real se ha sustituido por las apariencias porque ya se ha decidido que la vida funcione así para las sociedades dominantes; tal como Guy Debord sugiere en *La sociedad del espectáculo* (2-3). Por lo tanto, debe solucionarse desde ese mismo entendido espectacular. En la lógica de Nené, si el grupo escapa no lograrían su cometido de ser legendarias; por el contrario, olvidarían lo sucedido y se tornarían comunes. Lo extraordinario perdería valor. En cambio, si se quedan en el acervo del espectáculo, sus destinos trascenderían y dictarían normas y valores sociales. Y con ello, aún en simulación podrían lograr la realización de su realidad deseable: la recuperación de la fe en el destino. Así, “la realidad surge en el espectáculo y el espectáculo es real” (Debord 3) como se observa en las propias palabras de Nené:

Nené: Y la gente también las va a querer a ustedes. Les van a llevar muchas flores... porque en las tragedias todos llevan flores... y se van a conmover con ustedes... y yo voy a estar en todos los noticieros... y cuando salga me van a invitar a hacer películas, y me van a dar mi programa de televisión, y

voy a grabar un disco... y las voy a extrañar mucho. Lo siento, las quiero mil. (38)

Es a través de ella que Cantú Toscano advierte la dislocación de la percepción que produce el pensamiento adictivo en entornos espectacularizantes. El personaje vive en una negación que le permite no dimensionar el tiempo ni las consecuencias de sus actos; que prefiere la construcción fantástica y espectacular de la hiperrealidad, aunque ésta sea fugaz y pasajera. En síntesis, Nené identifica el mecanismo de simulación en el que se encuentra inmerso su mundo, pero lo prefiere antes que verse confrontada con su realidad. Y es que las imágenes mediáticas dictan las percepciones de la realidad.

Por lo tanto, como esta investigación ha venido proponiendo, es posible observar tanto en el personaje de Chiquis como el de Nené, que la lucha por conseguir placer obedece a un comportamiento esquizoide, el cual puede tener cabida gracias a una alteración de la percepción, gestada a su vez por un pensamiento de tipo adictivo. Chiquis y Nené son personajes erráticos, con un comportamiento *esquizo* determinado por una percepción dislocada de la realidad. Su pensamiento adictivo las configura tanto como objetos de consumo como consumidoras incongruentes, irresponsables y profundamente tristes y, con ello, nos dan testimonio de la crisis ontológica que vivimos como sociedad actual.

El personaje de Bibi, por otra parte, presenta una construcción de carácter distinta a las anteriores. Sus decisiones y acciones procuran un carácter que resulta más cercano al esquema de identidad social con que vivimos en la actualidad. Razón por la cual es a quien el lector-espectador percibe como la más “normal”; sin embargo, cabe señalar que es precisamente en dicha normalidad donde se asienta, efectivamente, el mecanismo de

simulación con que se desenvuelve el poder.

Bibi persigue el anhelo de adquirir, por fin, el rol de señora de sociedad a partir del *statu quo* de ser “esposa de una estrella famosa”; su anhelo es casarse a toda costa con quien cumpla con sus expectativas sociales. Sin embargo, ante la imposibilidad de lograrlo, el personaje simula e inventa una serie de romances con personajes idílicos que le proveen de dicha identidad . Esto se observa en lo que Nené dice sobre ella:

Nené: Yo todavía de buena gente le digo que sea su novia, que se la pasen bien y esta pendeja me dice “pero es que yo soy novia de Rick Springfield” ¡Rick Springfield! ¡No mames!

[...]

y luego que cortaron anduviste con uno de los New Kids on the block, luego que con el bajista de Poison pero terminaron porque resulto gay, y ahora... ¿con quién chingados andas? ¿Con el del “auto increíble”? (5-6)

Bibi es mitómana, neurótica y adicta al robaxial; le preocupa sobremanera el hecho de no tener el mismo poder económico que el resto de sus amigas y es quien se ocupa más vívidamente de perpetrar la simulación social. En apariencia, es el personaje más cándido y bien portado, pues vive pensando en hacer las cosas de manera correcta y apegada a una moral religiosa. Sin embargo, habría que recordar que el carácter de un personaje se reconoce no a través de las intenciones que manifiesta sino por las acciones que realiza; de tal modo que, a pesar de que el propósito de Bibi sea verse como una niña “bien”, sus encuentros sexuales y clandestinos con la madre Clarisa o el hecho de que sea ella quien se atreva a perpetrar el homicidio del Tío Manuel resultarán contundentes para re-conocer quién es ella realmente y cuál es su lógica de acción. De estos rasgos, se desprenden

parlamentos como los siguientes:

Bibi: Porque se la chupaste al director ¿a poco crees que nadie supo?

Nené: ¿Ahora soy yo la puta? Tú eres la puta y además lesbiana ¿O qué? ¿A poco crees que nadie sabía que tú y la hermana Clarissa?

Chiquis: ¡Shhhh! ¡Las van a oír!

Bibi: Ella sí me creía lo de Rick Springfield, no que ustedes, que se decían mis amigas. Sólo ella y Nancy me creyeron y me apoyaron. Y no es lo que ustedes creían, la hermana Clarissa me enseñó a besar para no hacer el oso con Rick.

Nené: ¿Y para eso también te chupaba la Luz Emilia?

Bibi: ¡Ya cállate pendeja!

Nené: Ya te dije que no me apuntes con esa chingadera

Chiquis: Baja el arma. Y no tienes por qué patear al tío Manuel

Bibi: Yo pateo al cerdo cuantas veces quiera, me vale madre, y lo pateo por lo que le hizo a Nancy. (23)⁷⁶

A diferencia de las otras dos, Bibi es un personaje que vive di-simulando. Es importante aquí diferenciar entre simular y disimular. Como se ha venido observando, la simulación es un proceso que sucede de manera inconsciente en el individuo. Mientras que disimular es una acción que implica fingir o propiciar una apariencia de forma deliberada para hacer creer a otros algo que no es. Y es gracias a este fingimiento, constantemente pierde el control de sí misma sacando a relucir su condición verdadera. Ahí es donde aparece un personaje que agrede, que guarda resentimientos y, sobre todo, que envidia aquello que no tiene.

⁷⁶ En la obra se infiere que el personaje Tío Manuel viola en repetidas ocasiones a Nancy, motivo por el cual ella decide suicidarse no sin antes dejar una nota donde confiesa todo. Nota que Bibi ha tenido en su poder desde el momento en que fue hallado el cuerpo sin vida de su amiga.

Bibi alberga la frustración de saberse en un sistema corrupto que no hizo nada por su amiga muerta, así como guarda un profundo rencor hacia el causante de esa situación. Es la muerte de Nancy el acontecimiento que desgarrar la condición de simulación generalizada de los personajes y el detonante que llevará a Bibi no sólo a participar más adelante del secuestro del Tío Manuel, sino a perpetrar su asesinato. Pese a la estricta vigilancia que aparentemente ha tenido su educación, su mundo se ve infectado y afectado tras el trágico acontecimiento en su adolescencia; de tal modo que, en su edad adulta, soluciona ciertas problemáticas sólo por medio de la agresión y el abuso de poder. Bibi, pues, se muestra incontrolable y enferma de violencia desde la pérdida de Nancy, siendo su secreto deseo de venganza el que la determina a tomar acción:

Bibi: Me vale si se resiste al asalto, le pongo un balazo en el... ya sabes. (4)

Cantú Toscano nos presenta personajes que son consecuencia del sistema (víctimas y victimarias). Las tres han crecido en un mundo que enmascara y desde esa lógica han aprendido a simular y a disimular aquello que no les hace felices. Ellas mantienen un pensamiento adictivo y son adictas. Viven alienadas por una sociedad del espectáculo que les otorga referencias absurdas de vida, las cuales son tomadas como reales y las inscriben en una lógica donde todo está desterritorializado y, por lo tanto, todo puede ser usado, consumido; incluso ellas. En consecuencia, nutren su comportamiento simulado a través de un estado de negación continuo, basado en justificaciones que apelan a resoluciones

simbólicas que, a su vez, pueden asociarse con el término denominado *posverdad*⁷⁷. Esto se observa en los siguientes parlamentos:

Nené: Mi papá decía que la esclavitud no era una vejación, tipo de que era para que las naciones funcionaran en orden. De hecho siempre terminaba hablando de que Pinochet y Díaz Ordaz hicieron lo correcto porque unas cuantas vidas valen la estabilidad del país.
Bibi: Es lo que yo digo, por eso no me fui a confesar... ¿Qué? ¿Por qué me miran así? Yo no sé quiénes son Pinochito y Díaz Ordoñez... O sea, las cosas pasan por algo. Y si nosotras hicimos todo esto y no tenemos castigo, es porque no lo merecíamos, es porque estamos haciendo las cosas bien. “Los caminos del Señor son misteriosos...” (35)

A propósito de esto, Marilena Chauí establece que, dadas las condiciones de la época en que vivimos, “la ética se revela como una moralidad fragmentada, no intersubjetiva que ha pasado a ser simple ideología. Cuestión que implica no sólo el despojo de la razón, voluntad, libertad y responsabilidad del sujeto, sino, además, la concepción de sí mismo tanto como humano y como cosa” (33). El dramaturgo, desde este sentido, es radical. La obra señala, en cada una de las acotaciones del texto, que no existen las metáforas. Los personajes son mujeres plásticas que emergen bailando de cajas para dar paso a vivir (delinquir) en un mundo donde se disfrazan de “estrellas” del espectáculo:

⁷⁷ El historiador Ralph Keyes introduce el término en su libro *The Post Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*; donde sugiere que vivimos en la era de la posverdad, es decir, en un tiempo donde algo que aparente ser verdad cobra mayor importancia que la propia verdad. Caro Figueroa refiere que los académicos actuales entienden como posverdad “lo relativo a circunstancias en las que hechos objetivos son menos influyentes en la formación de la opinión pública que la apelación a la emoción y la creencia personal”. Desde esta lógica, la posverdad podría considerarse un eufemismo para referirse a una verdad que, aparente, enmascara a una mentira.

Al fondo del escenario hay tres cajas de muñecas Barbie de gran tamaño. En cada una de ellas están Bibí, Chiquis y Nené. Comienza a escucharse la canción “Vogue” de Madonna. Las tres salen de sus cajas y ejecutan una coreografía que recuerda los eventos de moda en pasarela. Al tiempo que hacen esto, poco a poco se van disfrazando: Bibí de Jacqueline Onassis, Chiquis de María Feliz Félix y Nené de Irma Serrano, “La Tigresa”. (2)

En *Barbie girls*, retomando las palabras de Marilena Chauí, la moralidad fragmentada existe; sin embargo, los valores de la misma se encuentran dislocados debido a la propia configuración adictiva de los personajes y los entornos simulados; presentándoles la vida como la retratada en las revistas de moda, en las telenovelas o en los comerciales de TV⁷⁸, ocasionándoles un vacío existencial y un deseo mimético que les impide ser felices, porque resulta incompatible con lo que ellas viven en realidad.

⁷⁸ Hacemos notar que una de las problemáticas más importantes del sistema patriarcal, reproductor del orden heteronormativo, se refiere a la cosificación femenina. Acción que se basa en tratar a una persona como a un objeto, misma que puede ser utilizada en todo sentido. Esta problemática toma relevancia en sociedades determinadas por el consumismo y donde las mujeres se han convertido en mercancía dedicada al goce. Esta forma de violencia simbólica somete la figura femenina a través de publicidad, películas, videos musicales, telenovelas, video juegos, etc., invisibilizándolas o reduciéndolas a meros instrumentos en función y beneficio de alguien más. Para comprender mejor este fenómeno es necesario recurrir al concepto de *Habitus* inscrito por Pierre Bourdieu dentro de su libro *El sentido práctico*. El “habitus” puede entenderse como un esquema de disposiciones naturalizadas -de pensamiento, percepción y acción- que los agentes incorporan en el cotidiano y ratifican una estructura generadora y organizadora de las prácticas y representaciones que, sin obedecer estrictamente a un fin, persiguen cumplir con él. (1991.91) O en palabras del propio autor:

Puesto que el *habitus* es una capacidad infinita de engendrar, con total libertad (controlada), unos productos -pensamientos, percepciones, expresiones, acciones- que siempre tienen como límite las condiciones histórica y socialmente situadas de su producción, la libertad condicionada y condicional que él asegura está tan alejada de una creación de novedad imprevisible como de una simple reproducción mecánica de los condicionamientos iniciales. (90)

Desde esta lógica podría ratificarse, entonces, que la propia acción de consumo, así como los agenciamientos libidinales operantes, provienen de una conducta obsesiva-compulsiva basada en una idea insertada por el Poder, la cual genera una profunda duda sobre el sí mismo que incapacita la experiencia sensible de lo real y fuerza al individuo a estar en continua búsqueda de satisfacción.

Como se ha observado, *Barbie Girls* es una obra que no puede terminar de concebirse sin simulación. Sin embargo, la simulación es la consecuencia de los factores que se conjuntan como condicionantes de una sociedad contemporánea. El autor configura personajes que, partiendo de la hiperbolización de las apariencias, la espectacularización de su entorno, el pensamiento adictivo nutrido por un capitalismo rampante y una necesidad de consumo compulsivo espejean las simulaciones que estructuran y solapan al Estado, provocando conmoción en el espectador. En ninguno de los casos actúa en ellas algún tipo de remordimiento: evaden la responsabilidad moral sin tener conciencia de ello, se piensan y asumen como sujetos posmodernos puesto que representan de manera clara los síntomas de lo que devino la posmodernidad que, dicho sea de paso, más bien es una modernidad de la era digital porque los valores de uso siguen condicionando los paradigmas que promueven que se desee algo mejor y no algo diferente. Lo cual implica que estamos ante un tipo de teatro contemporáneo que sirve para sentar un precedente del convulso y desencajado tiempo en el que vivimos, pero sobre todo, para interpelar al espectador a construir una mirada ética que, a través de la remoción sensible, encuentre una alternativa de cambio.

Barbie girls ofrece, tanto a los creadores teatrales como al público en general, la posibilidad de reflexionar acerca de temas como el capitalismo, el consumismo y/o el pensamiento adictivo conducen a una cultura de violencia y deshumanización. Por lo tanto

es posible asegurar que la obra de Cantú Toscano no sólo presenta una serie de situaciones que visibilizan la existencia de casos semejantes, sino emprende una mimesis del contexto sociocultural mexicano actual, que permite identificar los elementos comunes de la realidad y su representación, con el objeto de despertar, en nuestras conciencias, cierta postura ética y, por tanto, política.

Ahora bien, es importante aclarar que Cantú Toscano invita a reflexionar sobre las consecuencias de vivir en un mundo dominado por la simulación sin sesgos moralistas. *Barbie girls* ofrece una poderosa crítica de la sociedad contemporánea porque en un estricto sentido de la palabra, explora las complejas dinámicas de la simulación y violencia de algunos sectores de México. De tal modo que el autor señala con humor las condiciones donde se sustentan las relaciones e identidades forjadas en un mundo cuyo pensamiento operante es el de carácter adictivo y permite al espectador completar la refiguración posterior de su propio habitat.

Barbie girls resulta ser un texto dramático que muestra una faceta de la realidad que presenciamos diariamente en el México posmoderno del siglo XXI. Siguiendo con la idea de que todo artista obedece a los determinantes sociohistóricos en que vive y, dado a que los nuestros aún podemos denominarlos posmodernos, desde el propio nombre se establece la lógica de la representación. De este modo, la estructura técnica, el recurso lúdico de la plástica y los estereotipos son medios efectivos con los que el autor recupera los valores simbólicos y esenciales de la experiencia diaria que se vive en el país, configurando una ficción hiperbolizada que reflexione acerca de los constructos éticos y estéticos que, como mexicanos, mantenemos hoy en día.

4.3 Luis Mario Moncada y sus “9 días de guerra en Facebook”

Sabemos que, con el paso del tiempo, el mundo cambia y las necesidades del sujeto se vuelven otras. Asimismo, el pensamiento y su representación se transforman de acuerdo con reconfiguraciones constantes que nos hacen percibir y organizar de manera diferente, la experiencia de la colectividad humana. Por ejemplo, como ya ha sido mencionado, la utopía -heredada de la tradición moderna (siglo XIX) y que intentaba unir el significado estético y el significado existencial por medio de la razón- se ha visto fracturada y trascendida por una corriente de pensamiento nacida en lo que hoy conocemos como posmodernismo y que se distingue por una búsqueda de lo inclusivo, lo diverso, pero, sobre todo, lo múltiple.

Luis Mario Moncada Gil, actor, investigador, guionista y gestor cultural, es una de las figuras más representativas de la escena mexicana contemporánea. A propósito de escrituras múltiples, Moncada es un autor que se distingue porque en la mayor parte de sus obras -desde la estructuración de la dramaturgia hasta la puesta en escena- recurre a una forma de organización inter e hipertextual, la cual permite, por un lado, el uso de todo tipo de información para beneficio de la propia escena y, por otro, tiende a las múltiples posibilidades, tanto de interpretación como de ejecución, siempre en pos de lo espectacular. Este autor se autoidentifica con el posmodernismo y propone, como parte de la dinámica ficcional, un crisol de recursos estéticos que apelan a conformar un tipo de teatro multidisciplinario a partir de procesos analíticos e ideológicos que, además, contengan resoluciones entretenidas capaces de develar una verdad particular y, en consecuencia, provoquen una posible reflexión en el espectador.

En 2009, Moncada Gil escribe la obra *9 días de guerra en Facebook*, donde realiza una aguda crítica del contexto histórico actual mediante una cruda exposición de las dinámicas identitarias con que nos movemos por los medios masivos de comunicación, específicamente internet y sus redes sociales. El autor plantea cómo un grupo de cibernautas, altamente afectados por la era del flujo desmedido de imágenes e información, tratan de abarcar una realidad global, pero sólo a partir de las opiniones particulares que les permitan generar un sentimiento de pertinencia acotada, bonita y superficial. La cual, pese a que trata de ser asumida como verdadera, se desarrolla en un marco referencial que la reduce a una simulación. Moncada se sumerge en una reflexión donde problematiza las estrategias de dicha simulación como rasgo distintivo de la sociedad actual, planteando personajes que, al obedecer sólo a una apariencia desmarcada de su origen, confunden lo real con lo referencial y radicalizan sus perspectivas políticas (siempre que esto no implique ir más allá de la pantalla del ordenador).

Ahora bien, a partir de la hipótesis de esta investigación que sugiere que “las condiciones del capitalismo posmodernista propician el desarrollo de un pensamiento adictivo que facilita el uso de mecanismos de simulación y violencia” a continuación, se realizará el análisis estético de la obra obra de Moncada con el objeto de poner de manifiesto la magnitud del poder de la simulación en entornos que procuran la hiperrealidad.

Como ya se ha referido, *9 días de guerra en Facebook* plantea una serie de relaciones virtuales y físicas que se ven confrontadas entre sí: el conflicto armado entre Israel y Palestina, partiendo del séptimo día del bombardeo en la franja de Gaza sucedido entre

2008 y 2009⁷⁹. Es una dramaturgia de tipo teatro documento donde la anécdota retrata cómo el ataque israelí a la Franja de Gaza detona una intervención a manera de poema pacífico en la red social Facebook; hecho que desembocará a su vez, en una multitud de emisiones que cuestionarán no sólo el problema palestino/israelí y la ironía de un pueblo que habiendo sufrido el Holocausto carece de piedad frente a un pueblo en sufrimiento, sino también poner en evidencia la carencia de la verdadera empatía que produce el enmascaramiento de la internet.

“Moderador”, uno de los personajes, servirá de guía narrativa y pivote actante en la ficción. Con la actualización de su “estado” en *Facebook*, deliberadamente detona el encuentro (y desencuentro) de las opiniones de todos aquellos que se irán incorporando como parte del trance dramático, mediante información, imágenes, citas referenciales, obras, etc. Así, por medio de veintiún personajes que sólo son enunciados dentro de la dramaturgia como “voces”, la obra presenta un entramado de reacciones críticas a manera de *scrolling*⁸⁰ que muestran abiertamente el alcance e impacto de las redes sociales en la conformación de los modos de interrelación –y en consecuencia la posición ética- en el ser humano actual, con respecto a dos condiciones de nuestro tiempo: la homogenización global de la pluralidad y la simulación.

⁷⁹ El bombardeo de la Franja de Gaza dio inicio el 27 de diciembre de 2008 y finalizó el 18 de enero de 2009. Mismo que consistió en una ofensiva militar en contra de la infraestructura perteneciente a la organización Hamás que conectaba a la ciudad de Gaza con Egipto. Fuente disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Conflicto_de_la_Franja_de_Gaza_de_2008-2009

⁸⁰ Merca Conectika en su artículo “¿Por qué el scrolling es el nuevo zapping de las redes sociales?” establece una diferencia entre ambos términos. La cual consiste principalmente en un entendido temporal que enfatiza la brecha generacional y su relación con la acción de desplazar. El zapping se refiere a un constante cambio de canal en televisión, mientras que el scrolling se asocia con la acción de deslizamiento que ofertan los dispositivos inteligentes a través de diversas aplicaciones y permiten el acceso a múltiple información.

Información disponible en: <https://conektica.com/por-que-el-scrolling-de-redes-sociales-es-el-nuevo-zapping>. 14-octubre-2021

Ahora bien, la hipótesis de esta investigación sugiere que las condiciones del posmodernismo propician el desarrollo de un pensamiento adictivo que deviene simulación y violencia. Sin embargo, es importante recalcar que, pese a la constante inmersión que experimenta día a día en el terreno de la globalización, la masificación de información, la aceleración de procesos dado el uso de tecnología y la gran influencia que ejerce el capitalismo norteamericano sobre ella, América latina -específicamente México- consta de una configuración ética distinta que hace una diferencia cultural radical. Y es que la imposibilidad de emancipación y el constante paternalismo gubernamental ha generado una narrativa de codependencia y contradicción constante; lo que da como consecuencia una fractura identitaria que dificulta los procesos de relación y compromiso con el otro.

Y para comprender el diálogo que el dramaturgo entabla con dichas condiciones, quizá resulte necesario no perder de vista el factor de reconocimiento que realiza el sujeto actual y la resolución estética a la que recurre para mostrarlo. Moncada plantea una estructura textual híbrida, cargada de recursos espectaculares que apelan a la ilusión del lenguaje hipertextual (tal como es usado en la web). Estableciendo, así, un juego jocoso e irreverente donde se conjuntan variedad de referencias que nos permiten percibir claramente la idea de la globalidad. Así, en la obra, se encuentran insertos -con equitativa importancia- desde valiosos poemas de reconocidos artistas, diversos anuncios publicitarios que invitan al lector a actividades ociosas, hasta imágenes impactantes de víctimas de guerra, pasando por la bien denominada “galería de lo cursi”, así como por una enorme variedad de conceptos, links, dibujos y, por supuesto, parlamentos. Cuestión que hace de la obra, como bien señala Beatriz Rizk en su artículo “un entramado intertextual”, un recurso estético que ubica de igual forma a personajes y espectadores como receptáculos del

bombardeo constante de información al que en la actualidad estamos sujetos. Y que, además, permite ampliar las posibilidades espectaculares en el ejercicio de la escena y volver aún más atractiva y deseable la ficción presentada. (89-90) Como ejemplo de lo hasta aquí mencionado, es necesario citar la siguiente secuencia donde se aprecian la multiplicidad de referencias que no sólo le procuran atractivo a la obra sino, además, permite visualizar de manera contundente la estructura del hipertexto escénico:

MODERADOR. También había un mensaje cariñoso de Rosalinda, acompañado por un poema del escritor palestino Mahmud Darwish, en traducción de María Luisa Prieto. Para equilibrar lo que tal vez había sido involuntariamente un mensaje tendencioso, moderador decidió iniciar un nuevo *hilo* subiendo dicho poema.

PARA NUESTRA PATRIA

Para nuestra patria,
Próxima a la palabra divina,
Un techo de nubes.

[...]

Junto al poema colocó una foto — sin duda efectista — de niños palestinos protegiéndose de los bombardeos, con la misma intención que antes había subido la de Auschwitz...



[...]

Pero antes de eso, porque aquí en Facebook tampoco nos libramos cien por ciento de ellos, vamos a un mensaje de nuestros patrocinadores.



(110-111)

La cita anterior no sólo ejemplifica los recursos textuales⁸¹ utilizados, sino permite inscribir una reflexión que profundiza, fortalece y articula el contenido discursivo del autor. Moncada consiente que observemos, de esta secuencia (y en general de toda la obra), un pastiche que trata de demostrar cómo los medios de comunicación son un factor decisivo para conformar y entender a la sociedad posmoderna, ya que son el canal por el que sucede la mayor diversidad de representaciones de la realidad y muestran que, hoy en día, nuestro planeta es un lugar más complejo. Diversidad comunicativa que procura, por otro lado, y a través de la experiencia sensible, inscribir una reflexión acerca de las trampas del imaginario estético actual en una globalizante cultura del consumo. Son los medios de comunicación los que nos dan acceso al mundo a través de una enorme variedad de constructos virtuales que ofrecen cualquier posibilidad de información. Misma que, no obstante, en la mayor parte de los casos se encuentra manipulada en función del régimen

⁸¹ El término "textual" es propuesto por el Dr. José Ramón Alcántara Mejía, teatrista mexicano que inscribe la posibilidad de observar al teatro como un fenómeno integral que permite la aleación de un conjunto de signos (textuales) con otros conjuntos de signos diferentes (teatrales). Es decir, la mixtura de teatralidad y la textualidad como un todo. En palabras del investigador: "Dicho de otro modo, se trata de un injerto en el cual la escritura es transformada en su misma naturaleza al tejerse en ella otro tejido constituido por acción es, sonidos, espacios, formas, cuya constitución ocurre desplazándose en el tiempo y en el espacio." (22)

del poder. Como se ha venido repitiendo a lo largo de esta investigación, las condiciones que prevalecen en nuestro momento histórico han provocado que gran parte de la información a la que tenemos acceso se encuentre dominada por un mercado capitalista/ posmodernista, el cual configura un pensamiento adictivo que sirve como caldo de cultivo para promover masivamente el deseo y la sensación de plenitud mediante la representación de “cosas” en su mayoría vacías, plásticas, artificiales y artificiosas.

Cabe aquí recordar las reflexiones de Jean Baudrillard, quien señala un mundo abrumado por avalanchas de información que detonan los mecanismos de simulación⁸² como estrategia de poder. En palabras del propio Baudrillard: “vivimos, en un lugar donde la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad y, al mismo tiempo, enmascarar dicha desaparición”. (2000. 44) Actualmente lidiamos con un asedio de información, a manera de “productos”, que sucede de forma tan intensa, vertiginosa y desbordada que produce un éxtasis por la homologación de gustos impuestos por la moda, así como un ímpetu consumista que subordina la felicidad y exagera el deseo de los consumidores. Consumidores que, a su vez, permanecen anclados en un círculo vicioso permanente, ya que nunca terminan de satisfacer sus “necesidades”:

Nos movemos entre una ilusión y una verdad, ambas son insoportables ya que nos orientamos hacia la *voluntad de apariencia*, donde prevalece la *ilusión*, el *engaño* o la ilusión de

⁸² Recordemos que esta investigación entiende el término simulación a partir de la perspectiva sociológica del pensador Jean Baudrillard; quien sugiere que ésta es la generación de modelos, cuyo principal objetivo es anular la diferencia entre lo real y su apariencia y conceder a la representación el estatuto de realidad. Es decir, una sustitución de lo que habíamos conocido como real que se instala más allá de lo verdadero y lo falso: un modelo de representación autorreferencial a la que denomina hiperrealidad.

cambio. Todo lo que ocurre en el mundo no es más que una voluntad sin voluntad, es pura ilusión. (2000, 10. Las cursivas son del autor.)

Como es posible observar, Baudrillard señala la presencia de un mundo cada vez más irreal. Un lugar donde lo más importante es la desaparición incesante de cualquier significación y cualquier finalidad. Baudrillard sugiere que la virtualidad producida, entre otras cosas por los medios de comunicación, genera una sensación de hiperrealidad en la consciencia social. Misma que surge de la interacción desenfrenada entre los campos de lo real, lo social y lo simbólico y difumina los límites entre lo fingido y lo auténtico. De modo que, en los tiempos actuales, sucede una sustitución de lo real que deviene una simulación. De esta forma, dicha simulación implica una transformación en la manera de relacionarse, hablando del sentido tradicional de la palabra o, al menos, en la idea de sus fórmulas para socializar.

Moncada comprende este mundo y lo señala -sin juzgarlo- a través de personajes que se mueven en sitios múltiples con discursos y personalidades diversas. Todos discuten acaloradamente sobre temas políticos al mismo tiempo que establecen juegos de seducción en el *chat room*, descargan imágenes o usan las aplicaciones de moda. Lo cual se percibe gracias a las eficaces disposiciones formales con que el autor resuelve la escena. Por ejemplo, plantea una estructura dividida por columnas de texto donde es posible apreciar dos espacios con conversaciones ajenas, remitiendo a una experiencia reconocida e identificada -por el lector- como propia. De esta manera, logra poner en pedestal aquellos

comportamientos que se realizan cotidianamente y que nos develan el carácter de simulación homogeneizada que usamos en el mundo virtual.

A continuación, se mostrará el fragmento de una escena donde es posible observar lo antes referido, no sin antes mencionar que, con la puesta en escena de la obra *9 días de guerra en Facebook* (dirigida por Martín Acosta), dichas resoluciones fueron dimensionadas, mostrando al reparto actoral en ropa interior, realizando acciones que poco o nada tenían que ver con una reflexión real de lo que opinaban en línea a través de sus ordenadores. De ellos, veíamos una cosa y escuchábamos o leíamos otra: los vimos manejarse en espacios alternos y de forma múltiple. De modo tal que el espectador se volvía testigo y cómplice de la simulación natural a la que recurrimos cuando accedemos a la realidad virtual y hacemos uso de las redes sociales. Cuestión que, como ya fue mencionado, enfatizó la propuesta dramatúrgica del señalamiento que apuntó el autor.

<p>Hamas tiene 15 mil efectivos fuertemente armados que sacaron a balazos a sus propios compatriotas de Gaza, la parte más conciliadora de los palestinos. En esa operación mataron a más de cien personas, incluyendo niños. ¿Quién de ustedes reclamó algo en ese entonces? Dario, no es posible que se mida con la misma vara a las partes en conflicto, ese es tu primer error conceptual. El gobierno de Israel sí habla por todo el pueblo de Israel, lo que no puede presumir Hamas en relación a todos los palestinos. No trates de comparar peras y manzanas.</p> <p>DARÍO. Pues siento decir que usted es quien no lo interpreta bien. Y siento también que los líderes de Israel tengan tan poco respeto por la ley internacional. Para mí el asunto es la defensa de una sociedad plural en la que todos puedan vivir en paz, siendo quienes son y respetando a los demás.</p> <p>RUBÉN. Lo que propones no existe en el mundo árabe, Dario... "Sociedad plural", tolerancia, inclusividad, el derecho a la mujer, homosexuales, diversas religiones.... ¡Ja! ¡No existe!</p>	<p>SARA. Está pocamadre, Daniel... Mira lo que yo me encontré: es un link que a lo mejor ya conoces. Tiene una lista de frases cursis: pero el que más me gustó es éste: checa: "Quisiera verte y no verte; quisiera amarte y no amarte; quisiera morir por ti, pero no sufrir sin ti"...</p> <p>DANIEL. Un poco obvio, ¿no?</p> <p>SARA. ¿Te cae? Mm... Te odio.</p> <p>DANIEL. De nada.</p> <p><i>En otro muro.</i></p> <p>TAMARA. ¡Mañana dan los resultados! Me estoy comiendo las uñas.</p> <p>YANINA. Te va a ir bien. ¡Venga, Tamara!</p> <p>DANIEL. ¿Resultado de qué?</p> <p>TAMARA. Hice un examen de oposición para dar clases en el preuniversitario. ¿Te das cuenta? Llevo todas las vacaciones estudiando.</p> <p>YANINA. Confianza, linda. Te mando un regalito de Good Karma.</p> <div data-bbox="889 1612 1000 1696" data-label="Image"> </div> <p><i>En "zona de Chat", Dario busca a Fátima:</i></p> <p>DARÍO. ¿Fátima?, Una pregunta:</p> <p>FÁTIMA. ¿Indiscreta?</p> <p>DARÍO. No sé: ¿a qué hora es la asamblea?</p> <p>FÁTIMA. Uh... ¿A poco vas a ir?</p> <p>DARÍO. ¿Tú no?</p>
---	---

Así, en *9 días de guerra en Facebook*, es posible observar una serie de situaciones donde no sólo se reconoce una avasallante promiscuidad en el flujo de información, sino en las cuales se observa la exposición del sujeto atravesado -sin obstáculos ni remordimientos- por la constante simulación dentro de las redes sociales, lo cual se explica porque, teniendo como principio una identidad sustentada en verdades totalizadoras dentro de una inmediatez cada vez más radical, los individuos han aprendido a resolver efectivamente sus necesidades por medio de la apariencia. En la actualidad carece de importancia si las cosas son reales o auténticas, mientras parezcan serlo.⁸³

Resulta igualmente importante recalcar que estos planteamientos no realizan críticas moralizantes o negativas del fenómeno de simulación ocurrido con el uso de las redes sociales. Al fin y al cabo no hay que olvidar que *Facebook* (como cualquier red social) se estructura por medio de visiones homogeneizadoras, incluyendo aquéllas que pretenden reconocer las diferencias y que sólo son una perspectiva global de lo que llamamos multiculturalidad. Concepto, al final del día, prestado y adquirido por imposición, porque, sencillamente, para ser parte de esa comunidad hay que ser aceptado y permanecer así. El entorno, entonces, se percibe como la red social busca mostrarlo (aunque ésta pareciera estar asociada con ideas de diversidad y tolerancia) y, al ser concebido para las masas, contiene planteamientos totalizadores y globalizantes que no reconocen ni desean establecer una interacción real con las necesidades particulares de los individuos o sus diferencias. Por el contrario, son discursos diseñados para generar una falsa realidad que

⁸³ El investigador comunicólogo Marshall McLuhan postula, como criterio estético actual, que “el medio es el mensaje”. El cual se refiere a que la construcción de la cultura, la aprehensión del mundo e, incluso, la sensibilidad del sujeto contemporáneo, están más determinadas por los cambios de escala, ritmo o patrones que introducen los medios que por el contenido mismo del mensaje. (30)

provoque un engaño masivo y convenza a la población para operar bajo ciertas normas e ideas que poco o nada tienen que ver con los ideales iniciales. Tal como menciona José Luis Molina:

El estudio del BIFI de la Universidad de Zaragoza sobre el intercambio de mensajes en el movimiento del 15-M pone de manifiesto la dinámica que se produce en estos fenómenos. En momentos de crisis los contactos débiles dejan pasar tanta información y credibilidad como lo hacen los contactos fuertes en circunstancias normales, emerge un sentimiento de solidaridad colectiva temporal y aumenta el número de conocidos de cada persona que manifiestan una conducta determinada con lo que se precipita, por influencia social, la adopción de una nueva conducta en cascada. (3)

Hoy en día se conocen estrategias militares, políticas y de *marketing* que utilizan identidades en línea para filtrar comentarios en redes sociales que ayudan a construir cierta opinión colectiva respecto a temas específicos.⁸⁴ De tal forma que, la diversidad y muchos

⁸⁴ El periódico *The New York Times* publicó, recientemente, un artículo denominado “La verdadera guerra contra la realidad”, donde expone cómo el ejército de los Estados Unidos, en combinación con otras empresas de inteligencia, en los últimos tiempos se han dedicado a configurar determinados modos de comportamiento popular a través de la implantación de ideas. El artículo completo referente a esta información se encuentra en: <http://actualidad.rt.com/actualidad/view/102650-ejercito-eeuu-manipula-redes-sociales>

otros discursos de moda se convierten en conceptos que obedecen una ideología superficial que dista mucho de la experiencia práctica y nos configura de un modo en que la simulación se vuelve una forma de vida verdadera.

Moncada va más allá y da vida a una serie de personajes que inician -sin querer- una “guerra”, quizás por esnobismo o por el propio *efecto de deshinibición on line*⁸⁵, pero no por verdadero compromiso social. Y aunque el autor no pretende establecer un juicio moral, resulta imprescindible plantear que una de las consecuencias de vivir en apariencia constante y sin asumir las implicaciones de los sucesos experimentados, es la incapacidad de ejercer actos revolucionarios, al menos como los habíamos conocido durante la Modernidad.

En *9 días de guerra en Facebook*, los personajes no asumen las consecuencias de su pensar, sentir y accionar, sino que se auto justifican resguardándose detrás de opiniones basadas en conceptos ajenos; es decir, en “verdades” relativas y codificadas que son tomadas como LA verdad⁸⁶ absoluta y que arrojan como resultado un comportamiento

⁸⁵ El “efecto de deshinibición on line” es un término establecido por John Suler en 2004 para explicar los comportamientos asociados al internet cuando los individuos se encuentran detrás de la pantalla. Este fenómeno consta de seis factores que, si se integran en totalidad maximizan la violencia y generan una disociación del yo. (321-326)

⁸⁶ Cabe recordar que toda verdad es una referencia lingüística institucionalizada de algo que debe aceptarse de manera obligatoria para lograr, así, la unificación de un criterio. Cuestión que cancela la posibilidad de relacionarnos como seres individuales con tal de obtener cierta representación jurídica. El filósofo alemán Friedrich Nietzsche, estudia este fenómeno y refiere al respecto:

¿Qué es, pues, verdad? Respuesta: una multitud movible de metáforas, metonimias y antropomorfismos; en una palabra, una suma de relaciones humanas poética y retóricamente potenciadas, transferidas y adornadas que, tras prolongado uso se le antojan fijas, canónicas y obligatorias a un pueblo. Las verdades son ilusiones que se han olvidado de que lo son, metáforas gastadas cuya virtud sensible se ha deteriorado, monedas que de tan manoseadas han perdido su efigie y ya no sirven como monedas sino como metal. (4)

superficial, ingenuo y volátil. De este modo, los personajes de la obra son seres que confunden su moral con una estrategia comercializada, consumista, efectista y manipuladora del sistema. Tal como describe el propio Moderador:

MODERADOR. Ante un mundo poco sensible al dolor es necesario buscar el efectismo. La foto es efectista en la medida en que quise dar un efecto a la nota, y por lo que veo no me salió tan mal. Así pues, reconozco que la foto es efectista. Va un abrazo, pues –a pesar de todo– en ningún momento he pensado que seas una mala persona... De momento me retiro, amigos, pero todo mundo puede opinar aquí, no he borrado un solo comentario y mis intervenciones sólo han sido para puntualizar y recalcar mi opinión. *(Al público)* Después de lo dicho, Moderador escribió en su muro, a manera de despedida: “*Moderador cumple mañana un año de matrimonio con su amada Lucrecia. Lamenta dejarlos un par de días. Besos, abrazos y la consabida rosa blanca de Martí*”... Los disparos siguieron en su ausencia, mientras, ustedes imagínenselo, él trataba de aprovechar un fin de semana de placer (108)

Es desde este entendido, que Moncada emplaza al lecto-espectador al sugerir que la internet y los medios de comunicación digitalizados, especialmente aquéllos que se constituyen a manera de redes sociales, no permiten la posibilidad de que un acontecimiento confronte y revele una identidad real, puesto que, siendo virtual, sus procesos no pueden más que sustentarse a partir de opiniones que se toman como verdad unívoca. Y tales opiniones no permiten atestiguar o sustentar materialmente los

acontecimientos. De tal manera que *Facebook* –como el resto de las redes sociales- es un espacio donde los usuarios pueden participar de los sucesos acaecidos, pero sólo a manera de información, lo que implica no asumir lo que se descubre o, cuando menos, asumirlo de una forma distinta de como se hacía en el pasado. Santiago Yubero explica el fenómeno de la siguiente manera:

[...]

Con la super socialización aumentan rápidamente los lazos débiles, pero no la estructura centro-periferia comentada ni la distribución geográfica de los contactos activos. Esto es así por dos razones. La primera es porque los recursos cognitivos disponibles para la socialización son limitados y se reparten entre las interacciones, de forma que a más tamaño de la Red le corresponde menos valor emocional disponible para cada contacto. Dicho de otro modo: disponer de un «millón de amigos» en Facebook implica que cada «amigo» tiene asignado un valor emocional cero (o algo muy próximo a cero). (9)

De ahí que, aunque dicho fenómeno sea muy conocido sociológicamente hablando, el uso del software social funje como un acelerador, el cual se diluye -hasta perderse- una vez que se ha superado la crisis. Es por eso que un verdadero movimiento hacia el cambio se provoca gracias a la fidelidad respecto a una decisión de vida que, partiendo de un acontecimiento, se establece luego de develarse una verdad entre individuos. Los simpatizantes que no compartan las coordenadas de tiempo y espacio real no pueden ser

militantes verdaderos y, por ende, más allá de converger en posturas ideológicas, no pueden participar de un cambio real.

Ahora bien, no hay que olvidar que *Facebook*, desde el año 2010, ha jugado un papel importante en el acontecer político de muchos países tales como Estados Unidos, Sudán, Túnez, Islandia, Hong Kong, Noruega, Singapur, Líbano y Egipto (donde se consolidó la caída del gobierno del presidente Hosni Mubarak) y que, gracias a sitios como éste, las comunidades del mundo han podido acercarse entre sí⁸⁷; sin embargo, en los personajes de Moncada no existe tal intención, al menos de forma consciente. La motivación por la que actúan los personajes a través de sus redes sociales dista mucho de querer generar un acontecimiento o cambio social real. Por el contrario, procura el consumismo y el pesamiento adictivo desde el efecto de desinhibición pero lo asumen poco porque se encuentran inmersos en la simulación del sistema. Tal como se observa en la siguiente cita:

FÁTIMA. Yo creo que el malestar viene de que siempre se habla de los judíos como si ellos tuvieran el monopolio del sufrimiento.
¿Los movimientos islamistas hacen soñar?

⁸⁷ Es importante aclarar que este fenómeno de las redes sociales han tenido una evolución constante hacia diversos escenarios. Por un lado, es importante observar que un momento inicial, las redes fueron usadas, en efecto, como canales de organización social para lograr una efectividad de acción en las calles o en los lugares de resistencia. Esta función que ha sido disminuida gracias al cambio de enfoques en el uso de las mismas, es importante aclarar, persiste en México y América Latina. Es bien sabido de casos donde movimientos estudiantiles (como el de 2019 en Puebla) se han consolidado gracias a la comunicación e interacción sucedida a través de las redes sociales.

No obstante, luego de que terminaran por conformarse como empresas basadas en algoritmos y códigos de consumo, la función de las redes ha tendido a desmarcarse de un compromiso social en términos de acción. Hoy en día, la movilización social se basa en la exposición de consignas y la creación de tendencias que, si bien ha facilitado la conectividad global, también ha propiciado la creación de narrativas (muy factibles de ser simulaciones) que polarizan y desinforman y manipulan al sujeto.

[...]

Todo esto es para decir que el trasfondo son los millonarios negocios camuflados de guerras religiosas, negocios jugosos para las trasnacionales capitalistas...

MODERADOR. Fátima, todo eso está muy bien y tan de acuerdo estoy que te invito a que revises la historia de esta discusión, que empezó en el perfil de Daniel, y veas que casi todos — y de eso hay que congratularnos —, lo que pedimos es que no haya terrorismo de ninguna manera.

FÁTIMA. ¡¡Entonces propongo que hagamos la guerra contra la guerra!!

MODERADOR. Querida Fátima, me da gusto que llegues a ese punto: así se llamaba la primera nota que escribí sobre el tema, y que devino en esto: “La Guerra es contra la Guerra”. (105)

Como se ha venido apuntando, la obra ironiza y expone, de manera lúdica pero contundente, tanto la condición de simulación como el consecuente enmascaramiento ético que se alberga en las redes sociales. Lo anterior partiendo de la construcción de situaciones donde los personajes navegan y se desenvuelven por medio de una máscara desinhibidora; la cual solapa el anonimato, minimiza la autoridad y genera una imaginación disociativa, propiciando no sólo una condición ideal para la existencia de la simulación, sino además la propensión a un uso de violencia debido a la falta de compromiso para con quienes establecen relación. Recondemos en este punto, que el gran síntoma de la simulación es precisamente carecer de una condición real material o de una implicación ética; por lo tanto, las redes sociales no representan una alternativa revolucionaria porque, para que se

pueda asumir un acontecimiento, el individuo debe dejarse ver el rostro. Explicado de otro modo, Moncada plantea a sus personajes como miembros de una comunidad virtual, los cuales son representados, en apariencia, como un sector socialmente responsable y culto – aunque no por eso menos superficial- que manifiesta cierta labor activista a través de los comentarios de inconformidad en sus conversaciones; no obstante, que no asumen. Comportamiento que, lejos de ser un vínculo de acercamiento, se vuelve una máscara, un disfraz con el que se puede aparentar ser y estar sin que esto sea necesariamente verdadero.

Sin embargo Moncada da un paso más allá y genera una reflexión mayor donde habita el núcleo de la reflexión de la dramaturgia. Ahí demuestra que no es *Facebook* (ni cualquiera de las redes sociales o medios de comunicación) el responsable directo de ese comportamiento ya antes referido, sino todo lo contrario. El autor señala que el conflicto reside en adoptar los procesos de interacción virtual –los cuales son susceptibles al falseamiento- para aplicarlos en la vida real. El dramaturgo nos presenta una secuencia denominada: Fouche⁸⁸ (la cual alude al famoso personaje de la Revolución francesa que sobrevivió a la misma por su acomodo político), en la que se observa el aniquilamiento de un potencial suceso real con tal de habitar, desahogadamente, en el mundo de la apariencia. En dicha secuencia, Moderador establece la única relación no virtual con otro personaje: Rosalinda, con quien, dicho sea de paso, mantiene una relación donde la droga (como sustancia exógena y vehículo de pensamientos adictivos) ocupa un lugar importante:

⁸⁸ Durante una entrevista personal, el propio Moncada describe: “Fouché es un personaje histórico francés, ligado a la revolución francesa. Según muchos politólogos, es la esencia del político sin ideología propia, que se acomoda siempre a las circunstancias. Fue lo que podríamos llamar “un sobreviviente político”, no cayó en la revolución, ni cayó con Napoleón; siempre supo bajarse del barco a tiempo y enarbolar banderas diferentes”.

En la cama, semidesnudos, Moderador y Rosalinda continúan una conversación ya empezada.

ROSALINDA. ... “Singulier génie”, le llamaba Napoleón; un genio de intriga y traición. Balzac dice que en su momento llegó a ser “el hombre de más poder en Francia”.

MODERADOR. ¿Que no fue el verdugo de Robespierre?
[...]

ROSALINDA. Esta más que una biografía es una disección psicológica del animal político. He estado trabajando un año en la traducción. Zweig es un maestro en el análisis de personajes (y para muchos Fouché es su mayor creación). Lo que he estado pensando, y por eso te hablé, además de que quería conocerte en persona, por supuesto, es que a lo mejor te interesaría publicar el prólogo.

Rosalinda pone sobre las cobijas un espejo con dos rayas de cocaína. Moderador agradece con un gesto elocuente. (112)

Tanto lectores como espectadores, observan cómo ambos personajes se desprenden de los “muros”, donde se alojan sus hilos de conversación, para encontrarse cuerpo a cuerpo. Se trata de un escape virtual que se articula físicamente al desaparecer de la escena e irrumpir en un lugar clandestino, donde el acercamiento obedece a los designios de una pasión animalesca y donde ambos personajes se dan oportunidad de sentirse vivos, siendo diferentes a como lucen dentro de la red; sin embargo, precisamente por su diferencia, Rosalinda es el típico “otro” que resulta incómodo después de un rato y, pese a las experiencias conjuntas y el aparente respeto a la diversidad ideológica, en realidad el modo

de vida que marca la apariencia termina por anular toda posibilidad de coincidencia verdadera. Moderador usa a Rosalinda, pues ve satisfechas sus necesidades en ella; sin embargo, en cuanto siente algún tipo de compromiso o peligro hacia su estabilidad (social, laboral, sentimental, etc.), esta relación le resulta incómoda, agresiva y demandante en exceso, motivos suficientes para eliminarla, desechándola como a cualquier otro producto:

MODERADOR. Si se lo permiten, el Moderador siente la necesidad de dar una explicación en primera persona: *(al público)* Ella fue la que me reclamó airadamente, como si fuera la misma representante de Hamas, y yo le respondí que dónde estaban los vínculos que tanto tiempo le había estado pidiendo — a ella y a otros amigos árabes — para equilibrar la información. ¿Dónde están? ¿Dónde está el sustento que permite descalificar mi labor como moderador, siendo que me he cansado de defender la causa palestina? A lo escrito por mí, ella escribió una andanada de insultos entre ellos éste que transcribo: *Muestra el mensaje a un espectador para que éste lo lea en voz alta:*

MENSAJE. “Mi marido dice que eres un pobre estúpido y un loco... y también dice que si nos sigues acosando tanto telefónica como epistolarmente no sólo habrá una denuncia, sino que te cita como hombre para que defiendas tu postura cara a cara”.

MODERADOR. Escuché cosas bastante graves como para concluir que han insultado a mi mujer diciéndole “pobre estúpida” y a mi hijo, llamándolo “idiota retrasado”. Eso, Rosalinda, no puedo perdonarlo... Así que la borré, la borré de todas mis listas...

Supongo que ustedes harían lo mismo... ¿Tú la hubieras borrado?... ¿Y tú?... ¿Crees que hice lo correcto?... (Etcétera.)

*Moderador busca un breve diálogo ad libitum con el público
tratando de encontrar una opinión sobre la acción que acaba de
cometer. (142-143)*

Moncada señala, a través de Moderador, las características de una ideología *light*, muy propia de nuestro tiempo: la crisis de las grandes narrativas que afirman los ideales del humanismo moderno. Y es que, como hemos venido observando, el pensamiento posmodernista generan las condiciones para que las figuras paradigmáticas universales no existan más. Desde este horizonte los ideales modernos se ven desplazados por un mundo sin modelos, sin guías y sin límites que provocan obedecer sólo a la inmediatez de una egocéntrica y alienada individualidad. Esta problemática es la que se haya como eje de *9 días de guerra en Facebook*.

Es por medio del reconocimiento del otro que se puede asumir un compromiso verdadero. Cualquier encuentro nos puede cambiar la vida. Todo es un acontecimiento potencial en términos de Badiou, pero no nos damos cuenta de ello si vivimos confundiendo la simulación fomentada con la realidad verdadera. Moncada, pues, lleva al lector y al espectador a reflexionar acerca de la identidad del ser humano contemporáneo y muestra como ésta se encuentra secuestrada por actitudes maniqueas y homogeneizantes, las cuales se propagan, de manera masiva, a través de los medios de comunicación y las redes sociales. En la reflexión de Moncada, medios de comunicación y redes sociales facilitan la viabilidad de eventos como el que nos presenta el autor porque al ser técnica y artefacto modelan la subjetividad del sujeto. De ahí su preligrosidad.

Moncada lega una invitación a pensar, no obstante que no es en las redes o en los medios de comunicación donde habita la responsabilidad de la acción. Y sugiere de manera

tácita -a través del propio ejercicio de lo que en esencia requiere el teatro- que un cambio verdadero solamente tendrá lugar en el momento en que cada uno de nosotros esté dispuesto a vislumbrarlo pero sobre todo, a asumirlo hasta sus últimas consecuencias a través de la acción viva.

4.4 Bárbara Colio señala “*El día más violento*” ⁸⁹

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus.

[...].

Tiene el rostro vuelto hacia el pasado.

En lo que a nosotros nos aparece como una cadena

de acontecimientos, él ve una sola catástrofe, que

incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies.

[...]

Esta tempestad lo arrastra, irresistiblemente

hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras

el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo.

Esta tempestad es lo que llamamos progreso.

Walter Benjamin (3)

⁸⁹ Para conocer la anécdota de esta obra, Bárbara Colio escribió a manera de prólogo:

El 18 de noviembre de 1910, dos días antes del llamado de Francisco I. Madero a levantarse en armas, los hermanos Serdan se enfrentaron a más de 300 soldados pofiristas que atacaron su casa en busca de armamento con que la ciudad de Puebla iniciaría el movimiento revolucionario. Aquiles murió en la lucha junto a la idea de un México democrático intacto. Carmen, espía del maderismo, quedó viva por más de 35 años; lo suficiente para ver el camino que tomó la Revolución Mexicana. Los héroes deben morir jóvenes. Sobrevivir es un accidente trágico” (18)

Como se ha venido observando a lo largo de este capítulo, las obras seleccionadas para sostener la hipótesis de esta investigación⁹⁰ permiten desarrollar una reflexión acerca de las implicaciones del ejercicio de la simulación y el efecto de violencia simbólica que ésta reproduce. Y es que como dice José Carlos Mariátegui: “la ficción, más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real” (23). Es desde este horizonte que a continuación se realizará el análisis de la obra *El día más violento* de Bárbara Colio, con el objeto de comprender a través de las circunstancias y los personajes cómo en el posmodernismo, siendo la fase del capitalismo caracterizada por el triunfo de lo individual sobre lo colectivo, se activa un modo precario que se pone en juego a través de la eliminación de la materialidad y del consumo de un imaginario que preserva la ilusión de uno mismo como sujeto deseante y parece reestructurar la vida a partir del desplazamiento. Y de cómo el pensamiento adictivo, a su vez, siendo correlato personal, es el que posibilita la elección permanente de dichos objetos que se implican regresionalmente en la imagen deseada. (Bolarinho, 2023)

Bárbara Colio es una teatrera mexicana que, comprometida con su entorno inmediato, busca en sus obras lograr un efecto refractante del mundo en que vivimos. Su trabajo apela constantemente al planteamiento de personajes que, desde la sutileza y los pequeños detalles, conducen al espectador hacia la evidencia de una crisis (política) en la que nos encontramos sumergidos.

⁹⁰ Misma que señala que las condiciones sociales, económicas y culturales del capitalismo posmodernista propician el desarrollo de un pensamiento adictivo; el cual que facilita el uso de mecanismos de simulación y violencia en el ejercicio del poder.

Ahora bien, si retornamos a la idea de que el artista está determinado por el momento histórico y el marco cultural que en vive, no sería ningún disparate pensar que Colio –quizá no deliberadamente- estructura su obra teniendo en cuenta los parámetros y lineamientos que el posmodernismo sostiene. Colio desarticula los paradigmas de la Modernidad mostrando, en sus ficciones, la inoperancia de éstos sobre un mundo que obedece ya a otros intereses y sensibilidades y desgarrar la realidad de este nuevo entorno presentando las dificultades ontológicas que implica vivir en el aquí y ahora. Son esas características las que le han valido reconocimiento, tanto nacional o como internacional.

En el año 2009, la Compañía Nacional de Teatro le encarga escribir una obra sobre algún tema histórico, con el objetivo de presentarla, al año siguiente, dentro del marco de los festejos del centenario de la Revolución Mexicana. Pretexto que Colio aprovecha para estructurar un discurso más allá de los propios intereses de las instituciones, generando en el espectador reflexiones que desaparecen o se ignoran en el devenir de la vida cotidiana. Surge, así, su obra *El día más violento*.

Con diez secuencias transtemporales, esta ficción narra momentos que coinciden y justifican el actuar de personajes múltiples y desdoblados, conocidos por la historia oficial de nuestro país; además, busca poner en tela de juicio la viabilidad de los mitos sobre los que descansa la construcción oficial de nuestra identidad nacional.

Basada en la vida de los hermanos Serdán y el levantamiento en armas sucedido en Puebla el 18 de noviembre de 1910 (dos días antes del inicio de la Revolución), la autora propone una ficción histórica que apela a una estética historiográfica, es decir, conjunta pasado y presente -para deconstruir un discurso hegemónico e involucrar al lector/espectador de manera interactiva- posibilitando potencialmente, planteamientos

ideológicos diferentes. Esto con la única premisa de ser sólo eso: una posibilidad diferente.

Lo cual se observa desde la primera didascalia del texto:

Andamiaje:

Los espacios citados se invadirán unos a otros. Las escenas se entrelazarán unas a otras, con el sentido de ser un todo en perpetua construcción. Como los sueños.

Tiempo:

Tiempo en construcción entre 1910, 1915, 1948, actual. En México. (22)

Colio entiende que lo posible puede volverse probable sólo en terrenos donde la consciencia baja la guardia, es decir, en los sueños o en la ficción; no obstante, si la ficción extrae como punto de partida la narrativa oficial histórica, resulta difícil no hacer comparaciones; razón por la cual la dramaturga apela al sueño como un horizonte colateral capaz también de contrarrestar la ficción. Bajo esta condición, lo que acontece será sólo una opción no concluyente, una posibilidad suscitada en un espacio anómalo y heteróclito capaz de “re-articularse” si así se desea.

La configuración de los personajes y el espacio suceden desde un entendido, pues vienen siendo artefactos no determinados que propician la multiplicidad de posibilidades escénicas y el juego deconstructivo en la obra. Como es el caso de Aquiles, quien adquiere la forma de los diferentes presidentes con que tiene contacto el personaje protagónico: Carmen. La cual está desdoblada en tres: Carmen joven, Carmen muerta y Carmen vieja. Mismas que obedecen, cada una desde su experiencia, a un pensamiento particular. Seres

independientes que se mantienen unidos, únicamente en este sueño y mediante una voz obsoleta y trascendida que les sigue demandando avanzar, aún con la consciencia del vacío que implica no llegar nunca a algún lugar. Los personajes son seres fragmentados, obsesivos, y egocéntricos que apelarán a la negación de la realidad con tal de obtener lo que desean, tal como lo veremos más adelante,

Respecto al espacio, apelando a la idea de continua construcción en la que se halla arraigado el pensamiento posmodernista, la dramaturga sugiere una visión a manera de andamiaje. Propuesta que, además de obedecer al interés discursivo de la autora, potencia una diversidad de lecturas escénicas y da pie a una reflexión más profunda que empata con la crítica a los mecanismos, tanto modernos como posmodernos, que han sido manipulados y soslayados por el poder. Desde esta perspectiva, el andamiaje puede explicarse como lo único que existe realmente en la escena, porque los paradigmas de la Modernidad, con los que se quería construir la nueva nación, nunca se materializaron. Así, cuando el poder se encargó de devorar los ideales y la época, rompió con los grandes metarrelatos que ordenaban al mundo de ese entonces: el país quedó carente de la materia prima con cual sustentar un cambio verdadero. Sin algo con qué construir, nos quedamos sólo con estructuras que no terminamos de edificar, pero por donde aprendimos a desplazarnos demagógicamente. Nos quedamos sólo con la simulación de haber hecho “algo”.

De tal manera que Colio parece proyectar una crítica sobre los estatutos de representación que constituían a la Modernidad en México y revela cómo han perdido, actualmente, su validez. La dramaturga es una artista posmoderna que estructura de acuerdo a su tiempo, desarticulando los grandes discursos al evidenciar su vacuidad.

De este modo, *El día más violento* es una obra que, desde distintas aristas y hacia diversos significantes, busca conformar más de una fórmula estructural. Sin embargo, existe un punto que se observa como constante a lo largo del trabajo dramatúrgico, una reiteración discursiva: la advertencia política, que no sólo está dirigida a Carmen (como anuncio de su *agón*⁹¹ trágico) sino además y, sobre todo, al lector/espectador que sostiene, por medio de determinadas sendas hermenéuticas que ubican y otorgan un sentido unitario al artefacto dramático: que las cosas ya obedecen a un marco de representación diferente. En otras palabras, Colio enuncia y apuesta por recordar que habitamos una actualidad múltiple, trans-espacial, hipertextual, simultánea y diversa. Como en un sueño. De tal modo que, nos guste o no, los paradigmas han cambiado y ya no es posible percibir de otra manera. Si a pesar de saber y reconocer estas condiciones, se insiste en tratar de ver el mundo como en el pasado, el camino hacia la cancelación o la violencia simbólica será prácticamente una certeza. El marco de la época pues, se encargará de invisibilizar a quienes, alguna vez, creyeron en otras cosas y siguen haciéndolo.

Esto se entiende porque existe un incremento avasallador de consumismo que vuelve desechable prácticamente todo lo que habita en el mundo y que, además se pone al servicio de una simulación en casi todos los ámbitos de la sociedad mexicana contemporánea. Recordemos que lo real ha sido sustituido por lo referencial (Baudrillard 2000, 4): hay imágenes, escenografías, marcas y mercancías que ocultan la penuria y la dominación que emanan de un mundo mercantilista. La hiperrealidad que habitamos no

⁹¹ Término griego que quiere decir “confrontación” que es factible de ser aplicado en un sentido muy amplio; no obstante, dentro del estudio formal de la tragedia, el Agón es una palabra que se relaciona con un “debate de discursos”, es decir, un conflicto que potenciará la acción y, por ende, la vida misma. Por lo tanto, el agón definirá (sobre todo en la tragedia), los términos del conflicto dramático.

tiene siquiera necesidad de referentes porque lo real y la simulación son indiscernibles (Idem). Es bajo esta condición que la política simbólica cobra fuerza; la cual, dicho sea de paso, se puede observar no solo como un discurso, sino como una interpretación y una acción que confirma la ilusión de realidad. La simulación como mecanismo de enmascaramiento ha desbordado los límites del prágma, ha usurpado todos los enunciados, incluso los de una ciencia que manipula pseudoimágenes y pseudoacontecimientos, a fin de constituirse como parámetro político que otorgue el resplandor del poder solo a quienes sirvan al poder. (de Zubiría Samper, 2022) La paradójica cuestión es que estas grandes referencias simbólicas que desplazan lo real, proporcionan un enorme confort a sus usuarios/comensales/compradores/turistas debido a su asepsia, a su inofensividad, y brindan la quimera de su neutralidad. Lo real en cambio se observa feo, obsoleto, violento, cancelable y por lo tanto, altamente sustituible. Tal como Carmen.

Explicado en términos dramáticos, la autora nos presenta, por medio de diversos recursos, la cancelación de vida de aquéllos que no comparten los intereses de ciertos marcos normativos manipulados por la simulación. Carmen es una mujer, enferma y rebelde revolucionaria, que es despojada de su representatividad no sólo por su condición de género o salud, sino, sobre todo, por ser considerada una amenaza para los intereses del Estado. Es un ser invisible que sobrevive lo suficiente para percatarse de la inoperancia de sus ideales de juventud. El pensamiento de la Modernidad se le revela despojado, abandonado y roto, pero sobre todo, falso con el paso del siglo XX. Quedando despojada también de su identidad ideal es una exiliada a quien lo más grave le sucede en la época actual, cuando la corriente de pensamiento posmodernista, supeditada por los intereses del poder, la remite de nuevo al exilio simbólico. Cuestión que en sí misma responde a una

ironía ontológica; puesto que, siendo la “era de la inclusión y la otredad”, ejerce con más ferocidad una violencia epistémica para quienes –como ella- no comparten el gusto de la misma o el uso de sus medios. La posmodernidad pues, termina reactivando la promesa incumplida de la modernidad y la justifica. De este modo, la autora evidencia la crisis sistémica que se vive en la incongruente actualidad y desgarrar la realidad por medio de la perversidad del poder que, de manera imperceptible, violenta y aniquila con más severidad a los seres que no son partícipes de sus mecanismos

Como hemos dicho antes, la dramaturga nos presenta al personaje protagonista como un ser anulado; víctima de su condición irrefutable de vulnerabilidad, la cual transita errante por diferentes épocas de la historia, sin encontrar en alguna las mínimas condiciones necesarias para ser considerada dentro del sistema; sin embargo, no es sólo el marco político quien desecha al personaje. Ni tampoco sólo el Estado soberano. Carmen es cataléptica⁹², circunstancia que pareciera reiterarle, desde el horizonte biológico, un escenario donde la muerte en vida es su único destino. Colio introduce y resalta estas circunstancias del personaje para denotar, irónicamente, que desde el inicio Carmen está fuera de representación en cualquier horizonte y, por lo tanto, será siempre testigo de la manipulación y el manejo del poder.

Ante la crisis Carmen no muere, sólo permanece inmóvil, suspendida, muda. Eso es lo que ve y escucha el lector/espectador, no obstante, el personaje que funge como

⁹² La catalepsia es un trastorno del sistema nervioso central que se caracteriza por la parálisis repentina del cuerpo junto con una tensión muscular y una subsecuente insensibilidad que deviene en la incapacidad de realizar cualquier tipo de movimiento durante periodos de tiempo mayores a los que una persona normal podría mantener. Es importante mencionar que la persona durante estos periodos permanece consciente. La catalepsia no puede ser considerada un desorden o una enfermedad en sí misma, sino más bien un síntoma o producto de alguna patología del sistema nervioso. Del mismo modo puede considerarse un síntoma de ciertos trastornos psíquicos, sobre todo de la esquizofrenia. Información disponible en: <https://psiquiatria.com/glosario/catalepsia>

representante del saber/poder institucional no la percibe y dictamina que está muerta. El hombre le cancela, automáticamente, la posibilidad de percibirse como digna de cuidado. El personaje narra:

Llamaron a un médico. No era el nuestro. No sé de dónde lo sacó mamá. Se acercó a mí, traía botas, botas muy gastadas. Lo sé. Se acercó y... ni siquiera me tocó. Resopló nada más. Su aire húmedo me pegó en la mejilla. Dijo “Señora, yo curo a los vivos no a los muertos”. (24)

Como podemos observar, el médico –figura representativa del poder- no reconoce signos de vida en ella porque no establece una trayectoria de contacto real con su particularidad. Para el sistema ella no cuenta, no tiene representación. Carmen entiende entonces que su cuerpo no sólo le pertenece a ella, sino que depende de un otro que la reconozca como viva; pero al no ser reconocida por la institución, deposita sus expectativas en Aquiles, quien tampoco la percibe. Así, pese al deseo y la enorme lucha consigo misma y con los demás (por ser vista) así como su consecuente regreso, ella termina dudando, casi confirmando su muerte. Muerte en vida que implica una auto confirmación de su precaridad⁹³:

⁹³ Judith Butler establece que el término *precaridad* se refiere al designio de la condición inducida políticamente a seres que carecen de un apoyo social o económico; por lo que son exponencialmente más vulnerables a los daños, a la violencia y a la muerte. En palabras de la filósofa:

No existe vida alguna sin las condiciones que mantienen la vida de manera variable, y esas condiciones son predominantemente sociales, ya que no establecen la ontología discreta de la persona sino más bien la interdependencia de las personas, lo que implica unas relaciones sociales reproducibles y sostenedoras, así como unas relaciones con el entorno y con formas de vida no humanas consideradas de manera general. (2010. 38)

Desde ese día una parte de mí se quedó en ese ataque. Soñando que moría. Y otra, como gallina cuando recién le cortan la cabeza, se quedó viviendo por ahí. Esperando. El siguiente.

A veces, cuando me quedo dormida, no sé bien si sigo viva. O estoy muerta. Ahora mismo. No lo sé. (26)

Sin embargo, es a partir de este momento que sucede un cambio radical en Carmen. Ella despierta una obsesión dentro de sí misma. El personaje necesita un “algo” que le ratifique su existencia por lo que deposita esta necesidad en los ideales de la Modernidad: el héroe trágico, la autenticidad, el aislamiento, el sacrificio en aras de una vida “mejor”, el progreso y la revolución. Es ahí donde funda su rebeldía y justifica su causa revolucionaria. Es desde ahí que se convence de que los ideales son auténticos y verdaderos y se obliga a actuar conforme a ellos. Pero en la ficción de Colio, Carmen no es un personaje estructurado bajo la lógica de los personajes heroicos modernos. El pensamiento de Carmen es individualista, es obsesivo y vive en una negación constante. Carmen piensa adictivamente y asume hacer lo que tenga que hacer para lograr sentirse viva; su condición la impulsa a accionar cada vez que la vida le recuerda que es una muerta en vida y por eso “necesita” la heroicidad. Es desde este horizonte que decide asumir su deseo a partir de la postura trágica del héroe moderno en batalla, es decir, pereciendo. Sólo muriendo es como los héroes encuentran trascendencia y son reconocidos para siempre. Este es el objetivo. Sin embargo, en un mundo donde no es considerada ni representada, ella necesita tomar un riesgo que le costará demasiado caro, incluyendo la propia idea de morir para vivir. Carmen decide simular. Recordemos aquí que la simulación se reconoce como una estrategia que

provoca la ausencia de límites y, en consecuencia, implica la anulación de lo real en tanto referencial, de tal modo que podría asimilarse como la maquinaria que impulsa el exterminio de propio ser, ontológicamente hablando. Así, la sociedad no obedece a la realidad sino a los significantes dislocados de la misma, devenidos de una ocultación de la verdad. Esa es la estructura de Carmen. Ella asume ciertas conductas que podrían interpretarse como propias de la simulación para sentirse viva. De este modo, opta por alejarse de lo que es para ser alguien que no es. Dicho juego es el factor que la traiciona, pues la devuelve al anonimato de un ser invisible y prescindible. Así la autora nos conduce hacia una reflexión filosófica contundente: el metarrelato revolucionario, que parecía producir las condiciones adecuadas para que vidas vulnerables pudieran ser reconocidas como dignas de cuidado y duelo, no operan si no se asumen desde la propia abyección. No es el distanciamiento de la precaridad lo que reconfigura al mundo. Es en la perforación de la realidad, a través de un singular acontecimiento radical, donde se muestra dicha precaridad. Consideración que se vuelve importantísima, puesto que en un país como el nuestro, donde la simulación y la violencia son los principales medios para enmascarar la maquinaria perversa del poder, diariamente ocurren eventos donde son silenciadas miles de vidas que no son consideradas vidas y es precisamente en su propia abyección donde reside su fortaleza para legítimarles, validarles y visibilizarles.

Carmen nunca dejó de ser invisible porque ella misma optó por la simulación, porque simula para beneficio de su particularidad. Y esta condición individualista no permitió la posibilidad de evidenciar una crisis sistémica porque conscientemente decidió dar el paso hacia el enmascaramiento. Carmen travestida logra ver el cometa Halley y queda fascinada por él porque le atribuye significantes asociados con el cambio que

promete la revolución; pero ella no es ella y el lugar donde está no es el suyo: es una simulación. Carmen es una mujer vestida de hombre y la búsqueda de la utopía heroica es el anhelo que cree que le prometió el tren de la Modernidad. Sin embargo, las condiciones del posmodernismo y la propia simulación le recordarán más adelante que dichos ideales tuvieron una autenticidad dudosa desde su origen y que seguir creyendo en ellos es altamente cancelable. Carmen no es hombre ni puede ser un héroe. El héroe, será Aquiles, aunque sus intereses revolucionarios nada tengan que ver con el bien o el cambio. Al final, él es quien está dentro del marco y tiene la suerte de trascender porque cede a la ilusión del poder. Como se observa en la siguiente secuencia:

AQUILES: Tengo que esconderme

CARMEN JOVEN: No

AQUILES: Hasta que los nuestros se organicen de nuevo

CARMEN JOVEN: ¡NO HABRÁ MAS PELEA QUE ÉSTA!

AQUILES: Entiende, Carmen. Debo esconderme; soy el líder.

CARMEN JOVEN: Dijiste que hasta el final

CARMEN VIEJA: ¡Ese día! ¡Yo quería morir ese día, en combate!

Te lo pedí, ¡maldito seas!

AQUILES: Voy a esconderme en el sótano

CARMEN VIEJA: Y me dejaste sola

CARMEN JOVEN: No. Prométeme que nos volveremos a ver.

AQUILES: (Le da un beso en la frente) A ti no te harán daño

Aquiles sale. Carmen joven queda sola, deja caer el rifle de sus manos.

CARMEN VIEJA: Sí lo hicieron. Me dejaron viva.

Oscuro. El tren avanza con velocidad. (43-44)

Como hemos mencionado líneas atrás, Aquiles no desea reproducir el patrón heroico de Carmen. Él también anhela ser visto, pero entiende (responde) que requiere ser representado jurídicamente para lograrlo. Él anhela el reconocimiento en vida. Se sueña triunfando a lado de Madero, obteniendo poder y posición económica. La cual perdió con la muerte de su padre y lo sustrajo de un marco legitimado como digno. Aquiles ve en la revolución la oportunidad para desmarcarse de la pobreza, aquella que lo hace vulnerable. No desea morir, puesto que sus intereses particulares se encuentran en la vida representada y, por eso, antepone su vida a la de los demás. No obstante, tampoco ocupa el sitio que le corresponde cuando el cometa se cruza por su camino; también simula, también obedece a su particularidad y, por tanto, muere. Colio a partir de Aquiles muestra cómo el sistema - que se sustenta en un esquema capitalista en el que estamos inmersos todos desde tiempos previos a la revolución mexicana- promueve una vida caracterizada por una búsqueda obsesiva de seguridad (poseer más y más cosas); lo cual resulta en un insoportable manejo del riesgo y un estado de bienestar contaminado y expoliado.

Carmen no adquiere la dimensión de heroína porque simplemente no muere. Insta el inicio de la revolución y obliga a llegar temprano a todos a su cita con la historia. El personaje fuerza los engranajes del movimiento para lograr su anhelo individual y al hacerlo, rompe con el orden sistémico establecido. Así, durante el enfrentamiento con el ejército

mexicano resulta herida, pero nada más, pese a sus intentos de morir. Del mismo modo y como segunda ironía del destino, ve morir a su hermano, a pesar de su intento por sobrevivir:

CARMEN VIEJA: Hasta en traicionarme fuiste el primero

AQUILES: ¿Qué?

CARMEN VIEJA: Te lo quería decir. En la cara. Tú fuiste primero. Y luego todos, hasta la puta muerte me traicionó también.

(74)

Carmen acepta el confinamiento después de la muerte de Aquiles porque lo toma como una suspensión de vida; una aparente muerte que se objetiva cuando es apresada durante el tiempo en que Madero sube al poder y le otorga a su hermano el estatus de héroe de la patria. Ella soporta la situación, porque estar ahí -por la causa revolucionaria- legitima claramente su anhelo heroico. Su sufrimiento es necesario, placentero e incómodo para el sistema. En otras palabras, Carmen inscribe su lucha como potencia de vida desde su exilio; de tal manera que, a pesar de sentirse traicionada o decepcionada, decide morir simbólicamente para sublimarse y esa idea, como ya fue mencionado, resulta peligrosa para el sistema. Debido a esto, es el propio Madero quien le otorga libertad a Carmen y al hacerlo la inserta en el ámbito de una verdadera muerte en vida porque la despoja del sacrificio que ella se autoimpuso para sentirse más cerca de lo que se fue con la muerte. A Carmen la privan de su identidad por segunda vez. Es una muerta en vida, una exiliada en

libertad que debe quedarse como tal para preservar el orden. Lo anterior se observa en parlamentos como los siguientes:

MADERO: La democracia. La alternancia política por la que tanto hemos luchado va a suceder, ahora, en 1911. Su hermano no murió en vano. Es un héroe. Lo primero que haré como presidente será oficializar eso. ¿Le gustaría?

CARMEN JOVEN: Creo que sí. A él.

[...]

MADERO: Regrese a su casa, descanse. Se lo merece

CARMEN MUERTA: Mi casa quedó destruida. Mi familia, muerta
¿A dónde regresar?

MADERO: Debemos cerrar las heridas. (50-51)

Pero clausurar las heridas es una estrategia de la simulación; de ahí que Carmen tome consciencia de su precaridad de nueva cuenta, pero esta vez de manera diferente. Al hacerlo, reconoce que no es la única que vive de esta manera e identifica la condición similar (que no igual) a la de aquéllos que, por diversas circunstancias, tampoco han sido considerados dignos de pertenencia. Es entonces cuando el personaje decide dejar de fingir y trata de entregarse al ideal real de transformar el sistema de representación para beneficio de los más vulnerables, pero ya sin obedecer a las fórmulas paradigmáticas en las que creyó alguna vez, ya no desde los conceptos, sino desde el contacto y la mirada de la otredad. Ahora sólo a través de la experiencia real con el otro, con el prójimo, es decir, mediante una

trayectoria que permita reconocer la alteridad⁹⁴. Y lo hace porque ha encontrado, en ellos, una motivación real. Carmen se vuelve enfermera y rechaza la idea de emanciparse de esas presencias por quienes se percibe.

CARMEN JOVEN: [...] Aquí los he visto, oído, sus huesos se salían de la piel. Están enfermos. No pueden siquiera levantar la cabeza. Clavada en el piso. Y ellos, también, con machetes, con sus uñas, lucharon.

Por usted. Por la revolución. Se les dijo que así tendrían algo. Pero los trajeron aquí. A los que atraparon. También viene por ellos ¿verdad? Va a liberarlos. Cada noche escucho rodar las carretillas. Han matado a casi todos. En montones, carretillas llenas de pedazos de cuerpos salen de aquí adentro hacia no sé dónde. Esas personas no tenían, no tienen nada, sólo hambre. Hambre. (51)

Hasta aquí, Colio construye un primer panorama de una Carmen idealista, pero devastada ante la decepción. Carmen se percata de los errores y vive sintiéndose traicionada y culpable. Es esta culpa lo que ancla al personaje y asume el castigo de no tener más alternativa que permanecer como testigo mudo de la perversidad del sistema de poder.

⁹⁴ Butler propone que, a partir de diferenciar entre el sí mismo y el otro, surge la relación entre dos:

Si yo intento conservar tu vida no es sólo porque intento conservar la mía, sino también porque quien “yo” soy no es nada sin tu vida, y la vida como tal no tiene que ser repensada como esta serie compleja, apasionada, antagónica y necesaria de relaciones con los demás.

[...]

Si sobrevivo, es sólo porque mi vida no es nada sin la vida que me excede, que se refiere a algún tú indexical sin el cual yo no puedo ser. (2010. 72)

Carmen se vuelve enfermera buscando seguir en contacto con aquéllos que le otorgaron consciencia; no obstante, la simulación la vuelve a encontrar. Como ella, ésta también se ha transformado: ahora es un medio que utiliza el poder para otorgar una sensación de goce fugaz a los que quedaron como ella. Carmen es un recurso más del poder para configurar el ideal de la identidad mexicana (para bien o para mal, tal como lo hace Octavio Paz en su laberinto de la soledad). Ante eso, Carmen no puede dar contienda y es el sistema mismo quien la obliga a traicionarse, a ceder:

CARRANZA: Carmen ¿sigues creyendo en la revolución?

CARMEN JOVEN...

CARRANZA: Lo que México necesita ahora es un cambio político. Constitucional. Leyes escritas que dejen por sentado nuestras garantías. No sólo para ahorita, sino para siempre. No se puede seguir como estamos. El mundo está en guerra, ¿no te has enterado? ¿Quieres cura para tus enfermos? ¿Hospitales con techo? ¿Escuelas? ¿No te molesta que ni tu tengas derecho a votar por ser mujer, eh? Porque eso no te lo van a dar esos guerrilleros iletrados. Dime, ¿crees en la revolución?

CARMEN JOVEN: Todos están contra todos. ¿A quién creerle?

CARRANZA: Es como la religión Carmen. Todos quieren a Dios, pero cada quien a su manera. Ahora que hay maneras, que son mejores que otras maneras.

[...]

CARRANZA: No sabía que el tiempo te hubiera hecho tan ciega. Es cierto. Una persona no va a solucionar nada, pero una nueva

constitución sí. Eso es lo que les voy a dar. Abre los ojos. Buenos días, Carmen. (63-64)

La autora, a través de la lógica Carransista lanza un señalamiento sobre las condiciones de un capitalismo que se preserva hasta la posmodernidad; el cual se caracteriza por la emergencia de élites que, basadas en la resignificación de los valores, promuevan la flexibilidad, la espectacularidad, el deseo de transgresión y desafío permanente como parte del nuevo pensamiento. Mismo que, no obstante pertenece exclusivamente a grupos selectos que se encargarán de cancelar a todo el que no piense tal como se indica.

Carmen observa, desde el encuentro con Madero y lo confirma con Carranza, que el proyecto de Modernidad nunca terminó de construirse, que el tren fue descarrilado por los intereses personales de los actantes, que el acontecimiento revolucionario sólo pasó surcando el cielo y, en resumen, la Revolución mexicana resultó ser una ilusión más, donde no sucedió cambio alguno. Tal como hemos venido apuntando de la posmodernidad. Una simulación disfrazada de suceso que, diametralmente, fue en dirección contraria a su discernimiento y a su apuesta ética, es decir, a su verdad. El Estado absorbió su voz y su cuerpo para hacerla parte y cómplice, para anularla una vez más. El efecto de la simulación dejó a Carmen sin muerte.

CARMEN VIEJA: Lo único que quería es que alguien sí me cumpliera lo que prometía

AQUILES: ¿Y qué prometiste tú? ¿A quién fuiste capaz de prometerle algo, eh?

CARMEN VIEJA: Te escondiste

AQUILES: Quería vivir

CARMEN VIEJA: ¡No había manera de salir vivo de ahí!

AQUILES: ¡Tú lo hiciste! (75)

Carmen luchó siempre por ser percibida, pero como hemos señalado ya, son los modos de plantear su precaridad los que ocasionan un devenir de acontecimientos que la ocluyen y la vuelven cada vez más vulnerable. Carmen no conoce otras formas y éstas tampoco le otorgan alternativa. Luchar por ser vista o ser considerada muerta: *agón* trágico que no le deja opción. Aunque, al final de cuentas, pareciera que es ella quien decide, sabemos que las condiciones históricas determinan la subjetividad del sujeto social.

Como se ha venido observando, la dramaturga inscribe una reflexión con la obra más allá de la hermenéutica teatral, dando como resultado que la carga simbólica de los elementos y recursos utilizados adquieran una dimensión política y filosófica, de sobra interesante, que rompe con el tiempo histórico para observar crudamente la condición actual del pensamiento posmodernista. Lo que nos obliga a involucrarnos afectivamente no sólo con los personajes “que nos dieron patria”, sino también con la manipulación extrema de la información que se toma como estrategia para que los gobiernos propaguen “una verdadera mentira” en forma de discurso manipulador. La obra permite generar una reflexión sobre el trabajo de la simulación y de cómo ha logrado en la actualidad – impulsando la idea generalizada que existe tanto del individuo como de las cosas que lo

rodean que son fácilmente superables, desechables y repetibles– la lenta muerte del engaño, del juego simbólico, liberando a la conciencia de gastos energéticos o interpretativos innecesarios. Estos cambios en la economía de creencias han precipitado que toda una modernidad exultante, cargada de epifanías, ahora parezca desbordada por la banalidad:

CARMEN MUERTA: María morirá de tifoidea. Tu hijo crecerá, tomará un tren que lo llevará hacia el norte, sin saber que tú tomaste el mismo tren una vez hacia el sur. Cruzará un río. Hablará otro idioma. Se teñirá el pelo de rubio. Ya viejo, un día verá en la televisión un documental de cientos de hombres luchando por una revolución que sentirá ajena. Le gustan las armas, por eso lo ve; hubiera querido saber disparar. Entre esos hombres estarás tú; apenas se fijará en tu rostro unos segundos. Se irá a dormir, soñará con un campo lleno de jazmines sin saber por qué. Nunca sabrá que fuiste su padre. (59)

El día más violento no es el día más sangriento, sino el día en que la violencia simbólica adquiere el poder para anularnos en vida. El día más violento es el que vivimos diariamente, alienados y anestesiados. El día más violento es nuestro día cotidiano; donde, en favor de un goce vacío, otorgamos nuestra ética y soberanía al perverso maniqueo del poder. El día más violento es el que se aprovecha para conservar el derecho como señala Walter Benjamin. El día más violento pues, es el día que anulamos a nuestra otredad en favor de ejercer un beneficio personal.

En síntesis, Bárbara Colio trata temas políticos sin escribir teatro panfletario. Apela al drama histórico señalando los dilemas éticos que surgen a partir de la conciencia del

sistema y sus mecanismos de simulación y la violencia. Así, independientemente de exponer los hechos que sucedieron durante la Revolución mexicana y escribir por encargo, la dramaturga asume su responsabilidad ética –al igual que el que el personaje de Carmen– y toma decisiones artísticas donde persigue decirnos algo que cuestione directamente la configuración del ser actual.

4.5 “El bosque se está incendiando”⁹⁵: el señalamiento de Alejandro Ricaño⁹⁶

“In a world where everyone wears a mask,

it’s a privilege to see a soul”

Alain de Botton

Vivimos en un mundo afectado. Como hemos venido atestiguando, los mecanismos de simulación y el uso de la violencia, como dispositivos del poder, determinan enormemente la experiencia de vida y representación actual. También se ha observado que el individuo contemporáneo es aquél que ha sido configurado por el sistema mercantilista –a través de las estrategias denominadas estetización y espectacularización- para percibir el mundo de manera dislocada e ir desarticulando y desterritorializando todo campo o concepto en un afán compulsivo por conquistar algo que, dicho sea de paso, jamás logrará. Desde este

⁹⁵ “Un día la Tierra, en su trayectoria alrededor de la tercera órbita del Sol, decide detenerse. Decide desaparecer. Las aves, en medio del cielo despejado, dejan de batir sus alas. Los gatos ruedan por los tejados y caen tiosos en los patios traseros. Los árboles se encorvan. Las presas se desbordan. Y comienza lo que sus habitantes, hasta el fin de sus días, llamarán “la afectación”: una extraña materialización de temores y deseos reprimidos. Mientras tanto, en el interior de una bodega abandonada aparentemente inmune a la afectación, una actriz que no ha salido de allí en los últimos cinco años cree tener la solución para frenar el curso suicida de la tierra: una obra de teatro. Con ayuda del señor Calvin, el técnico del teatro, y sus dos acomodadoras, convoca a los pocos sobrevivientes del pueblo para reunirse en la bodega e iniciar la labor titánica: una obra que los ayude a reconciliarse con la Tierra, o, por lo menos, con ellos mismos, en las últimas horas de la existencia humana.”

Información tomada de: <https://www.facebook.com/events/747702745301772/>

Desde este orden de ideas, el objetivo de este último análisis será plantear la importancia del teatro como alternativa de cambio ante la inminente destrucción de un mundo configurado por procesos de simulación.

⁹⁶ Alejandro Ricaño “es considerado uno de los más brillantes dramaturgos que la actual escena del teatro en México ha visto emerger. Egresado de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, obtuvo su primer éxito en la dramaturgia con su obra *Un torso, mierda y el secreto del carnicero* en el año 2006, recibiendo favorables críticas del medio especializado.

Recibió el Premio Nacional de Dramaturgia Emilio Carballido 2008 que otorga la Universidad Autónoma de Nuevo León por su obra *Más pequeños que el Guggenheim*, a sus 25 años lo que lo convierte en el dramaturgo más joven en ganar este premio. Esta obra fue llevada a escena en 2009 bajo la dirección del mismo autor, con una excelente recepción del público y de la crítica. Autor de *Idiotas contemplando la nieve*, también en 2008, Alejandro Ricaño fue finalista por segunda ocasión del Premio Nacional de Dramaturgia, convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Ha sido finalista del Concurso Nacional de Teatro Universitario de la UNAM, y becario en dos ocasiones del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Veracruz, del programa Jóvenes Creadores del FONCA y de la Fundación Antonio Gala en España.” Información tomada de: <http://www.organizacionteatral.com.mx/autores/>

entendido, dicho individuo es un ser obsesivo-compulsivo, fragmentado y miope, el cual manifiesta un claro desinterés por desarticular el daño en el que se halla inmerso, porque se constituye a partir de una cultura egocéntrica que le permite desentenderse de su responsabilidad ética y, por ende, habitar un entorno de apariencias. Resumiendo: es un ser afectado que justifica la simulación -en la que deposita su existencia- con tal de seguir tratando de consumir aquello que desea. Recordemos que Theodor Adorno y Max Horkheimer revelan el mecanismo y los efectos de la industria cultural, sosteniendo que el comportamiento social deriva de una programación de pensamiento específica, elaborada por y para el propio beneficio del sistema. En sus palabras:

Dependencia y servidumbre de los hombres, objetivo último de la industria cultural, no podrían ser más fielmente ejemplificados que por ese personaje de un psicólogo americano, que pensaba que las angustias de los tiempos presentes tendrían fin, si la gente quisiera solamente alinearse en personalidades pre-fijadas. La compensación que la industria cultural ofrece a los hombres despertándoles el sentimiento confortable de que el mundo se encuentra en el orden en que ella los mantiene, les frustra esa felicidad que presenta tan engañosamente. El efecto de conjunto de la industria cultural es el de una anti-demitificación, el de una anti Aufklärung; en la industria cultural, como ya lo hemos dicho Horkheimer y yo, la demitificación, la Aufklärung, o sea la dominación técnica progresiva se transforma en un engaño de masas, es decir en un medio de oprimir la conciencia. Impide la formación de individuos autónomos, independientes, capaces de juzgar y decidir concientemente. (20)

Dicha configuración sucede, como ya se ha mencionado a lo largo de esta investigación, a partir de ciertas estrategias de disolución de territorialidades e identidades y consiste en lograr establecer, en los objetos (que pueden ser también imágenes e información), un potencial deseo de reterritorializar el mundo y configurar el pensamiento en favor del propio capital.⁹⁷

De esta problemática –que no es novedoso señalar- se ha discutido mucho y han surgido numerosos tratamientos estéticos que buscan, más allá de sentar un precedente de vida, fabricar una refiguración que apunte hacia un horizonte ontológico para tratar de conducir hacia el reconocimiento de un mundo que se perciba como real, aunque éste resulte catártico o abrumador. En el presente punto se realizará el análisis de una de las obras más emblemáticas de Alejandro Ricaño: *El bosque se estan incendiando* y a través del mismo, se tratará de restituir una impronta potencial que busque, mediante del teatro, desactivar la afectación en el comportamiento humano que provocan los mecanismos de simulación.

Es necesario, pues, plantear que se partirá del entendido aristotélico, donde se establece que “la poesía es más filosófica que la historia” (1451 a-b). Lo cual se refiere a reconocer que los modelos de conducta social operantes en una ficción no muestran lo humano como es, sino como debería o podría ser⁹⁸, cuestión que implica la develación de un conocimiento sensible que señala las potenciales cualidades éticas del ser.

⁹⁷ Es conveniente recordar las palabras de Gilles Deleuze: “Si es verdad que el capitalismo produce al *esquizo* como produce al dinero, toda la tentativa capitalista consiste en reinventar territorialidades artificiales para inscribir a las personas, para volver vagamente a recodificarlas” (2013.30).

⁹⁸ Para comprender mejor esta idea, será conveniente apelar al pensamiento de Northrop Frye; quien realiza señalamientos acerca de cómo las obras están ligadas, por su carácter mimético (o de representación de

Tal tipo de conocimiento es al que apela la dramaturgia de Alejandro Ricaño, quien, luego de *Más pequeños que el Guggenheim e Idiotas contemplando la nieve*, advierte la peligrosidad del mal social que nos acontece y busca señalar los defectos de carácter, potenciados por el propio (mal) funcionamiento del sistema con la esperanza de tocar alguna fibra sensible capaz de propiciar un cambio. En pocas palabras, Ricaño reconoce el perjuicio inminente que vivimos en la actualidad y, desde su particular visión, trata de otorgar soluciones para salvar el mundo. Al menos su mundo. De esa intención surge la obra *Los extraordinarios*, mejor conocida como *El bosque se está incendiando*. Título que advierte, desde el inicio de la ficción, la existencia de un peligro inminente en el orbe, necesario de advertir y atender.

La obra tiene lugar en un contexto apocalíptico que, desde el propio entendido del autor, no necesita ubicarse en un tiempo futuro muy lejano, por el contrario, sugiere que la devastación del mundo es un tema que ha dejado de percibirse como una amenaza y que el peligro de esta desgracia radica, precisamente, en verla como algo natural:

la realidad), a los grandes sistemas discursivos, genéricos, históricos y argumentales. Lo que implica en la acción, una refiguración del mundo que muchas veces otorga más sentido que la propia historia. Al respecto Frye explica:

El mythos es una imitación secundaria de una acción, lo cual significa, no que está doblemente alejada de la realidad, sino que describe acciones típicas, por ser más filosófico que la historia. El pensamiento humano (theoría) se imita fundamentalmente por escritura discursiva, la cual establece predicados específicos y particulares. La dianoia es una imitación secundaria del pensamiento, una mimesis logou, que se interesa en el pensamiento típico, con las imágenes, metáforas, diagramas y ambigüedades verbales a partir de los cuales se elaboran las ideas específicas. De este modo, la poesía es más histórica que la filosofía, más envuelta en imágenes y ejemplos. [...] Quien imagine que la filosofía no es una imitación verbal de este proceso, sino el proceso mismo, claramente no se ha dedicado mucho a pensar. (114-115)

Gómez: La afectación comenzó hace seis meses.

Carlota: ¿Sí? No lo noté.

Gómez: Los animales muertos, la presa, los muertos, los eventos...
extraordinarios.

Juanita: Los zombies.

Carlota: Pensé que era el calentamiento global. (19-20)

Pero la ofuscación de Ricaño, surgida de la idea del fin del mundo⁹⁹, no sólo se revela a través de su manejo del tiempo en la ficción, sino de los recursos tex-trales¹⁰⁰ a los que apela para construir su estructura dramática. Con esto, el dramaturgo logra exponer, de manera constante, la sugerencia que tanto le perturba: *El bosque se está incendiando*. Dicho de otro modo: el mundo se está acabando y no hay algo que se pueda hacer para evitarlo.

Bajo este contexto, también, se construye la acción de la obra. Misma que se desarrolla dentro de un teatro llamado “La bodega”, la cual es, literalmente, una bodega “venida a teatro”. Chiste que podría retratar la precaria situación cultural de nuestro país; no solo porque menos del 32% de la población total ha asistido al teatro al menos una vez

⁹⁹ Para comprender mejor esta metáfora, será necesario apelar a las palabras de Ignacio Abellá, quien señala que uno de los significados más importantes y menos comprendidos se refiere al sentido de identidad que proporciona el bosque. El investigador señala: “El bosque es el hogar del alma... la identificación con árboles o bosques determinados era en otros tiempos tan honda que suponían puntos de referencia vitales tanto para el individuo como para la tribu, el pueblo o la nación. Cuando el bosque se quema se hiere el presente y se mata el futuro” (s/n).

¹⁰⁰ Término empleado por el Dr. José Ramón Alcántara en su libro *Textralidades*, con el cual hace referencia a toda posibilidad potencial que presenta el fenómeno teatral; desde los planteamientos dramatúrgicos hasta la composición estética y el uso de los signos en la escena.

en su vida¹⁰¹ sino porque, además, el presupuesto destinado a la cultura y las artes se ha reducido sustancialmente de manera histórica. Y aunque el chiste podría también tomarse como el anhelo artístico de que toda bodega pueda convertirse en un espacio cultural, la situación actual revela una condición de la percepción estética contemporánea que romantiza la precariedad y confunde las funciones estéticas y extra-estéticas del arte. En “La bodega” habita Juanita Menchaca: una actriz que asegura ser la única persona libre de la afectación que ha terminado con la humanidad. Ella vive en compañía de Calvin, su técnico y mejor amigo que -ante la mirada común- se observa como una escoba disfrazada de humano. También la acompañan Carmela y Eduviges, personajes surgidos del propio imaginario de Juanita y que se “desempeñan” como acomodadoras del teatro y sus asistentes personales. Como es posible deducir, Juanita es una mujer esquizofrénica que no ha abandonado la bodega en cinco años (pese a que la afectación haya sucedido en los últimos seis meses), porque, entre otras cosas, está convencida de que el fenómeno teatral la ha mantenido a salvo del daño externo:

Gómez: ¿Qué tipo de afectación has sufrido tú?

Juanita: ¿Yo?

Gómez: Sí.

Juanita: Ninguna.

Gómez: No hay nadie que no haya sufrido la afectación.

¹⁰¹ Información tomada del artículo: *CNCA: 48% demuestra interés por la cultura*, del periódico La Jornada. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2010/12/16/cultura/a03n1cul> consultado en enero 2017.

Juanita: Quizá es porque nunca he salido del teatro

Jesús Cristo: ¿Nunca has salido del teatro?

Juanita: ¿Últimamente?

Gómez: ¿Qué es para ti últimamente?

Juanita: Un tiempo pasado reciente.

Gómez: Quiero decir: ¿cuánto tiempo es para ti últimamente?

Juanita: Cinco años.

Jesús Cristo: ¿¡No has salido de aquí en cinco años!?

Juanita: Últimamente, no.

Jesús Cristo: ¿Qué has hecho todo este tiempo?

Juanita: Obras de teatro. (14-15)

Juanita supone que la afectación del planeta se ha dado de manera tan grave que ha terminado por convertir a las personas en zombis, es decir, en muertos vivientes sin conciencia ni autodeterminación y que sólo actúan por impulso. De esta manera, Ricaño estructura una ficción en donde se puede reconocer, en Juanita, a quienes románticamente tratan de hacer un mundo mejor por medio del arte; en cambio y por otro lado, también permite advertir, en la figura de los zombis, a aquéllos a quienes -gracias a Augusto Boal- pueden ser reconocidos como los “cerebros invadidos”. Es decir, como ya se ha mencionado, aquéllos que han sido vulnerados por los discursos dominantes del pensamiento mercantilista y actúan sin consciencia, infectando su propia vida.

Lo anterior adquiere lógica si tomamos en cuenta aquello que hemos venido reiterando a lo largo de esta investigación: las condiciones de existencia, sometidas a un

marco de representación en el que el capital se convierte en una esfera autónoma, modifican las formas en que el sujeto se percibe a sí mismo y, en consecuencia, las relaciones humanas y la manera en que se otorga valor a lo existente. Como diría Augusto Boal: “modifican el pensamiento y la formas conductas” (29).

En la ficción de Ricaño, Juanita Menchaca está convencida de que el antídoto de la afectación reside en el acontecimiento escénico y tiene la esperanza de que los posibles sobrevivientes puedan curarse haciendo, por medio de la ficción, un reconocimiento de la verdad que les acontece. Y es que Juanita sabe que el teatro absorbe los elementos esenciales del mundo y la sociedad, ejerciendo, al mismo tiempo, una acción refractaria que devela lo humano. Juanita sabe que el teatro y el mundo se encuentran estrechamente relacionados a través de esta dinámica mimética y busca aprovecharla, para revertir el daño, diciendo:

Juanita: ¿Qué opinas? (*Pausa*) ¡Voy a subir a partirte la madre, maldito incrédulo! (*Pausa*) Nosotros no hemos sufrido la afectación gracias al teatro. (*Pausa*) No, no es el edificio, Calvin. Son mis obras. Hacer teatro nos ha mantenido inmunes. (*Pausa*) ¿Me lo estás preguntando en serio? (*Pausa*) No salgo por los zombis. ¿Crees que me arriesgaría? (*Pausa*) ¿Sabes, Calvin? Pienso despedirte después de esta obra. (*Pausa*) ¡Porque eres un maldito imbécil, por eso! (5)

A la bodega llegan cuatro seres y, posteriormente, se unirán tres más. Acuden para ver la obra que los salvará de la afectación. Todos ellos, valga la redundancia, son

“afectados” que buscan desesperadamente la recuperación, aunque ninguno es un zombi. Más bien son “individuos ordinarios a los que les acontecen sucesos extraordinarios” (60): Gómez pierde todo lo que posee, Jesús Cristo vive perseguido por su hermano muerto, Ella es invisible, a Pablo Neruda nadie lo recuerda, Carlota elimina a todo aquel que le molesta, Jack Daniels no puede desmarcarse del juicio e influencia de su padre y Apocalipsis-man... tiene un lunar.

Ricaño estructura personajes que empatan con lo universal de lo humano. Todos conocemos y hemos sufrido el despojo; todos hemos sentido el acoso de algo que nos carcome la conciencia; todos hemos sido invisibles o, en afán de conseguir la trascendencia, hemos sufrido el desengaño de lo que representa el olvido; todos hemos deseado matar a alguien e incluso vamos eliminando, de nuestra vida (al menos la virtual), a todo el que nos molesta, así como también todos hemos sentido el enorme peso de los progenitores. Todos, en síntesis, tenemos una mancha que nos despoja de la perfección. Todos somos afectados.

Con esto, el dramaturgo concibe personajes comunes y corrientes, cercanos a nosotros mismos, que reaccionan ante la vida como lo hacemos todos y, así, establece que la afectación, es decir, la modificación, es una condición mucho más cercana y conocida. Tal como sucede con el tema del entorno apocalíptico y la devastación del planeta por el calentamiento global y la contaminación, lo que se vuelve un énfasis más en la advertencia señalada desde el inicio: *el bosque se está incendiando*.

Cabe señalar que, de acuerdo al diccionario etimológico, el término *afectación* se refiere a la acción de “comprender en lo que no es o de fingir” (s/n), pero también de provocar una impresión o producir una influencia -normalmente de carácter emocional- que

resulte perjudicial o contraproducente¹⁰², es decir, ocasionar una huella mnémica nociva que determine la toma de decisiones y responsabilidades posteriores de un individuo. Mejor dicho, que afecte su carácter. Ahora bien, en la obra los personajes describen esta acción de la siguiente manera:

Gómez: ¿A la afectación, te refieres? Es como... si las cosas se hubieran... afectado.

Juanita: Ahora sí lo tengo clarísimo.

Ella: Las cosas dejaron de ser como son.

Jesús Cristo: Es como... si se hubieran materializado cosas que hubiéramos preferido que no se materializaran. (28)

Hemos mencionado que, además de dicha alteración sensorial, el término *afectación* tiene un sentido que puede ser identificado como *simulación*, “en razón de” fingir. Lo cual podría entenderse en temas de derecho civil, como el perjuicio devenido de la influencia sobre el consentimiento de una persona a través de la ocultación deliberada de la verdad.¹⁰³ Definición que será utilizada para efecto de este análisis.

La simulación es un dispositivo que funciona dislocando lo que se percibe y es en esta facultad que reside la principal razón de su uso como estrategia de poder. Si seguimos en el entendido de que la simulación es una estrategia que provoca la ausencia de límites y,

¹⁰² Información disponible en <https://definiciona.com/afectacion/> consultada en enero 2017.

¹⁰³ En Derecho Civil, el concepto de Simulación presupone una contradicción entre una voluntad interna y una voluntad declarada. Desde este entendido, Luis Díez Picazo define la simulación como: “la declaración de una voluntad no verdadera que se hace para que nazca la apariencia” (129).

en consecuencia, implica la anulación de lo real en tanto referencial, seguiríamos ratificando pues, que es también la maquinaria que impulsa el exterminio de propio ser. Así, la sociedad no obedece a la realidad sino a los significantes dislocados de la misma, devenidos de una ocultación de la verdad. Es precisamente este discurso el que pareciera observarse en la obra de Ricaño. El dramaturgo invita a pensar en la afectación como el daño que sufre la voluntad de un individuo, cuando ésta se ve sometida mediante una simulación para enmascarar ciertas verdades. Lo cual se observa en la siguiente conversación:

Pablo Neruda: Quiero decir que nunca he sido realmente yo.

Juanita: ¿Debemos castigarlo?

Pablo Neruda: Todo el tiempo he estado fingiendo.

Juanita: Podríamos empalarlo.

Pablo Neruda: ¿Sabe por qué?

Jesús Cristo: ¿Por qué?

Pablo Neruda: Porque quiero que el mundo hable de mí.

Jesús Cristo: ¿Edmundo?

[...]

Pablo Neruda: Así es que actúo del modo que quiero ser recordado. Pero nunca soy realmente yo. Ni siquiera recuerdo cómo soy en realidad. He fingido por mucho tiempo. He vivido cada momento de mi vida pensando que alguien escribirá esos momentos. (45)

Ricaño no se conforma con advertir la proximidad del mal que está aquejando al mundo y apela al acontecimiento teatral para revertir el daño. Y es que si el término *drama* se entiende como acción viva¹⁰⁴, sólo a través de la ruta del drama se puede combatir aquello que se simula. De ahí que Juanita sostenga que el teatro encierre el antídoto que librará a la humanidad de la afección. El personaje señala al respecto:

Juanita: Tengo una teoría. Intentaré explicarla con el lenguaje menos técnico posible: En los umbrales del inconsciente se gesta una idea de nosotros que, del mismo modo que lo haría una cámara estenopeica, siguiendo el principio Aristotélico, se proyecta nítidamente en el escenario para confrontarnos y reflexionar sobre nosotros mismos. Dicho enfrentamiento contribuye significativamente a erigir un mundo más habitable. Dados los recientes eventos desafortunados y el inexorable desmoronamiento de la Tierra, conocido vulgarmente como “la afectación”, esta oradora ha llegado a la conclusión axiomática de que dicho fenómeno abrasivo se debe, suprimiendo cualquier margen de error, a que los seres humanos se han colmado de asuntos pendientes que han frenado el curso sus vidas. Al sentir su superficie desperdiciada, la Tierra decidió atentar contra sus habitantes y, finalmente, contra sí misma para no malgastar más el espacio que, millones de años atrás, le había sido concedido en la tercera órbita del Sol para propiciar vida. Hacer teatro, siguiendo el principio de la caja negra de Aristóteles, es decir, proyectando aquella imagen que tenemos de nosotros mismos fraguada en los

¹⁰⁴ La palabra *drama* etimológicamente se deriva del verbo: *drao* que significa hacer. Y aunque se utiliza para designar en un sentido muy amplio a la obra teatral, el término griego *drama* significa: acción. Al respecto Patrice Pavis explica: “(Del griego drama acción. Esta palabra precede del dórico drán que corresponde a la palabra ática prattein, actuar)”. (149)

umbrales del inconsciente, sobre el escenario, nos ayudará a resolver los asuntos pendientes que frenan nuestra vida para que la tierra no sienta que malgastamos su espacio y detenga su carrera suicida. (25)

Ricaño vuelve la mirada hacia Aristóteles y su concepto de *mímesis* para establecer que es en ésta donde existe la posibilidad de suscitarse una solución para los males que aquejan al mundo. Y es por medio de la *mímesis* que los actores-personajes se reúnen para producir y ejecutar acciones deliberadas que apelen a refigurar las ideas operantes en el mundo y hacer de él un lugar más habitable. Y aunque ésto podría también ser tomado desde la ironía de la inutilidad del arte, para efecto de esta investigación será conveniente quedarse con la primera reflexión.

Es importante mencionar, en este punto, que la acción mimética es tomada, no como una conducta imitativa de la naturaleza ni como copia de algunas ideas o actos humanos. El concepto de *mímesis* por lo tanto se referirá, más bien, a la ruta que traza el imaginario para obtener un tipo de conocimiento acentuado y sensible acerca del mundo, para transformar la realidad que nos acontece. Así lo explica Luis de Tavira:

Mimesis indica crecimiento porque consiste en una crisis que pone a prueba los extremos de lo que existe. El *drama* es la privilegiada ocasión de provocar en la inmediatez de la comunidad que crea entre el actor, el personaje y el espectador, un osado experimento de transformación. [...] Por ello, *mimesis* como prodigio poético quiere decir que uno se transforma en otro. (2006.47)

Para profundizar esta idea es necesario recurrir a Paul Ricoeur y sus aportes teóricos acerca de la *mimesis*: “[...] la Poética no habla de estructura sino de estructuración; y ésta es una actividad orientada que sólo alcanza su cumplimiento en el lector o en el espectador” (107). Por lo tanto, el proceso mimético comprende varias instancias: mismas que señalan cómo el escritor-artista prefigura el mundo dentro de una cultura para, posteriormente, configurar sus recursos simbólicos y su carácter temporal, por medio de estructuras inteligibles. En palabras de Ricoeur:

La narración resignifica lo que ya se ha pre-significado en el plano del obrar humano. Recordemos que la pre-comprensión del mundo de la acción, en el régimen de *mimesis I*, se caracteriza por el dominio de la red de inter significaciones constitutiva de la *semántica de la acción*, por la familiaridad con las *mediaciones simbólicas* y con los *recursos prenarrativos* del obrar humano. (154)

Estas acciones implican que, a su vez, la obra detone una multiplicidad de refiguraciones en el lector-espectador en el momento en que la transfiere a su mundo, atribuyéndole un sentido propio de acuerdo a sus competencias.

El lector-espectador, al realizar dichas acciones, refiere Ricoeur, también realiza una *configuración de la trama* (115) y le adscribe un sentido propio a la obra; la cual llevará

consigo el bagaje previo adquirido en la cultura que ha vivido. Explica el crítico: “es el lector quien “recobra y concluye el acto configurante”” (149).

Por lo tanto, un producto artístico no es sólo un objeto en el que se exterioriza un individuo, sino aquél que se produce para ser compartido, lo que implica, necesariamente, la inclusión de la(s) visión(es) de los receptores, así como que se hayan determinado por la perspectiva sensible temporalmente dominante . Su objetividad radica en lo social y surge luego de la identificación entre individuos, dentro de los límites del hombre y sobre la base de la actividad práctico-utilitaria. Gustavo Geirola explica este fenómeno de la siguiente manera:

El teatro, en tanto discurso, aparece ahora como una serie de reglas cuyos enunciados operan con nociones o conceptos, y éstos admiten una deconstrucción que abre retrospectivamente su genealogía. Así, el teatro convoca un discurso actoral, un discurso arquitectónico, un discurso narrativo, por citar algunos, cuyos soportes son conceptos o nociones tales como cuerpo, espacio, tiempo, acción, ficción, identificación, que a su vez remiten a una manera de pensar y organizar lo social y cultural desde cierta concepción del poder admitida como "natural" (¿la democracia burguesa es natural?) a partir de un juego preciso de las estructuras socioeconómicas de una sociedad en un período determinado de su historia. (27)

Este proceso de producción remite a pensar el fenómeno teatral a manera más bien de un simulacro -entendido éste como lo propone Deleuze¹⁰⁵-; el cual podría ser precisamente el elemento de fractura que deleva el efecto de ilusión que provoca el mecanismo de simulación cuando existe una estetización mediatizada de la vida.

Como es claro, Ricaño sabe que las teorías artísticas se contemplan solamente a través del acto mimético y, en afán de estructurar un discurso contundente, establece que la afectación sucumbirá sólo si existe una transformación real en el mundo de quien experimente un verdadero proceso mimético porque sucedería un reordenamiento de lo sensible y con ello, una transformación de la realidad material. Como explica Luis de Tavira:

[...] Hemos entendido mejor que mimesis significa representación de la realidad. Pero al ejercitar este principio poético hoy mismo, cuando verdaderamente sucede, hemos descubierto un sentido aún más profundo: al representar la realidad se la transforma y al reconocerla transformada, se nos revela otra de sí misma. (2003.108)

Ricaño da un paso más y establece que la refiguración no tiene un efecto real si de lo que se hace mimesis es de simulaciones. En otras palabras, que cuando el arte recurre a la simulación, contribuye a la misma simulación. Al reconocerlo, inscribe un ejercicio de

¹⁰⁵ Gilles Deleuze a propósito del teatro, destaca que éste puede funcionar como el espacio donde el simulacro puede ocupar toda su capacidad para visibilizar, cuestionar y transformar las estructuras legitimadas y establecidas. De este modo el teatro es un medio para tratar la diferencia y la repetición

autoconsciencia y con ello, una seria crítica de la actividad teatral contemporánea para después, señalar la ineficacia del ejercicio escénico cuando éste no realiza una mimesis auténtica de la vida; es decir, aquella que analiza la forma del propio arte y por ende, del mundo.. Una vez más Ricaño apela a Aristóteles y deposita, en el concepto de *phronesis*, la respuesta que tanto urge develar. Para Aristóteles, la *phronesis* es la virtud rectora del ser humano porque otorga un saber que se produce bajo la condición de experimentación práctica. En su libro *Ética Nicomáquea*, Aristóteles establece que dicha virtud consiste en poder deliberar “sabiamente” sobre las cosas que resultan provechosas para la vida en general (1140 a30). Siglos más tarde, H.G. Gadamer recuperará esta concepción y establecerá que el concepto del filósofo griego se refiere al autoconocimiento que surge del saber que reitera, de manera constante, la conciencia de lo que uno es –con posibilidades y limitaciones- como ser mortal (92). Porque, después de todo, la única condición para que algo suceda es que en verdad suceda:

Gómez: ¿Exactamente por qué no funciona lo de la cajita de Aristóteles?

Juanita: ¿Por qué?

Gómez: Eh... sí, ¿por qué?

Juanita: Porque no estoy proyectando lo que realmente está pasando allá afuera. Estoy proyectando una suposición. ¿Cómo podemos resolver nuestros asuntos pendientes si no es lo que estamos representando? ¿Ah? ¿Cómo podemos resolver la afectación? Tenemos que hacer una obra sobre lo que realmente está pasando. Una obra sobre nosotros mismos. (24)

La segunda parte de la obra comienza con los personajes dispuestos a hacer teatro, escribiendo escenas que recrean su vida, pero que no hacen una reflexión real de su existencia. Ricaño juega con el concepto de metateatro y, al hacerlo, devela y confronta el efecto errante de los planteamientos dramáticos que devienen en apología de la simulación. Lo cual puede adquirir sentido porque muchos discursos, en afán de volverse moda, ya se encuentran desterritorializados y se convierten, pues, en conceptos que obedecen a ideologías superficiales que distan mucho de la experiencia práctica, pero sobre todo, configuran a los individuos de un modo en que la simulación se vuelve una aparente forma de vida que se toma por verdadera y natural.

Desde esta lógica, el dramaturgo plantea la incapacidad actual de vernos como alteridades y de hacer comunión. Lo que implica la carencia de la posibilidad de salvar al mundo si se confunde la simulación con un modo de existencia. Dentro de la ficción, esto se percibe porque, a pesar de los esfuerzos, no ocurre una modificación, es decir, la afectación no se detiene. Peor aún, el bosque ha comenzado a incendiarse y, el fin, es inminente:

Apocalypse Man: Madre de Dios...

Gómez: ¿Qué?

(Pausa)

Apocalypse Man: El bosque...

Juanita: ¿Qué tiene?

Apocalypse Man: Se está incendiando.

Silencio. Pablo Neruda camina hacia un rincón. Enciende la grabadora.

Pablo Neruda: Grabación número uno. La Tierra se formó hace aproximadamente cuatro mil quinientos millones de años. A la distancia, somos un pequeño punto azul, apenas perceptible, girando en la tercera órbita del Sol. Allí ocurre la vida como la conocemos. Construimos casas. Libramos guerras. Sufrimos por amor. Y pensamos que así sería para siempre. (*Silencio*) Estos son los sucesos extraordinarios, antes del fin del mundo. (42-43)

Ricaño apela al reconocimiento que surge de la consciencia de la muerte, para abandonar la simulación y hacer caso de lo verdaderamente importante: asumir los riesgos que conlleva vivir en realidad. Y es que vivir implica reconocerse, pero también reconocer al otro. El personaje Pablo Neruda -un simulacro encarnado- comprende la génesis de su afectación: el deseo de trascendencia y, al hacerlo, logra desmarcarse de ella. Con esto no quiere decir que deje de importarle ser recordado, sino más bien que ese anhelo no puede ser mayor que el encuentro real con otro. Como hemos mencionado, Pablo Neruda -que es un simulacro del poeta- persigue el anhelo egóico e individualista de la trascendencia personal; no obstante, establece una trayectoria empática con el dolor que causa en Ella la invisibilidad y al hacerlo, fractura la afectación. Luego repite esta acción para con Jesús Cristo y la congoja por su hermano muerto. Coincidencia por la que arriesga su deseo particular en función de un encuentro, develando un mundo para los demás. Pablo Neruda asume esta postura. A pesar de las circunstancias, se atreve a salir para llevar el mensaje de Jesús Cristo a su hermano y, con esto, depone su propia individualidad para establecer una trayectoria con alguien más. Esta conjunción de mundos resulta lo verdaderamente importante, puesto que es ahí donde radica el *acontecimiento*¹⁰⁶ como un acto

¹⁰⁶ Término entendido como lo hace el filósofo francés Alain Badiou, quien sugiere que toda verdad

transformador. Dicho encuentro permite despojar al ser de su propia individualidad y conformar un acercamiento de presencias, develando con esto cierta verdad universal. De ahí que Ella, Carlota, Jesús Cristo y el propio Apocalipsis-man experimenten también una modificación en sus mundos y, por ende, en su condición:

Ella: Pablo. Regresa.

Pablo Neruda regresa.

Pablo Neruda: ¿Ya pasaron los cinco minutos?

Ella observa el cronómetro.

Ella: Pasaron... ocho minutos.

Pablo Neruda: ...

Ella: *(Le muestra el cronómetro)* Pasaron ocho minutos, Pablo. No te he olvidado. Al menos yo no te he olvidado. Lo que hiciste significó mucho para mí. *(Pausa)* Tal vez no llegues a formar parte de la Historia, pero ya eres parte de la mía. No sé si eso signifique algo para ti.

Pausa

Pablo Neruda: Significa mucho para mí. *(Pausa)* ¿Puedes quitarte la sábana?

Ella se quita solo la parte de arriba de la sábana, como si fuera una capucha.

Ella: ¿Puedes verme?

es totalizante. La cual, al obedecer al objetivo de unificar, cancela la posibilidad de que seamos seres individuales. Por lo tanto, aquello que pueda producir una verdadera identidad (subjetividad) deviene de la apertura a nuevas formas, sucedida luego de un encuentro siempre concreto, localizado y material, es decir, un acontecimiento que genere crisis y reconocimiento (202).

Pablo Neruda: Sí.

[...]

Ella: Su nombre es Pablo Neruda. Yo puedo recordarlo.

Pablo Neruda: Yo puedo verla a ella. Está funcionando, Juanita.
Estamos... desapareciendo la afectación. (55-56)

Ricaño utiliza, nuevamente, la alternativa del metateatro para hacer su confrontación final. Los ocho personajes buscarán interpretar lo que acaba de pasar, partiendo de una improvisación final con el objeto de detener la destrucción del mundo: es decir, un simulacro que desactive la afectación. Pablo Neruda sienta el precedente y dice:

Pablo Neruda: En medio del incendio, en medio de ese último reducto inmune a la afectación que ustedes recordarán como “La bodega”, hicimos un pequeño acto de reconciliación. Una tregua. El mundo había perdido la fe en nosotros, pero nosotros habíamos recuperado la fe en él. Todos olvidamos que habíamos intercambiado el vestuario. Nos interpretamos a nosotros mismos con el temor de ser, por última vez, nosotros mismos. Y, quizás, por primera vez, fuimos honestos. No hubo aplausos al final. Solo un intercambio silencioso de miradas asustadas que trataba de encontrar un poquito de esperanza en la mirada del otro. Y todos la encontramos. (36)

Ricaño amenaza, sugiere, ilustra y grita la advertencia de que el mundo se acaba. Y, pese a todo el esfuerzo, el final no es feliz. Ricaño reconoce la ambición de su propio proyecto y decide, en el último momento, hacer lo que Pablo Neruda. Antepone su propio deseo de trascendencia y reconoce que al mundo no lo salva el teatro mientras no sea más importante el convivio¹⁰⁷. Si acaso ayuda a quienes nos dedicamos a esta disciplina -como dice el propio texto- a sobrellevar el final, pero nada más:

(Grabación en off)

PABLO NERUDA: Grabación número 10. Cuando salimos del teatro el mundo se había desvanecido alrededor de nosotros. No estoy haciendo ninguna metáfora. El teatro estaba sobre un trozo de roca -lo único que quedaba de la tierra- girando alrededor del Sol. No había nada más allá de nosotros. El teatro no había salvado al mundo. Acaso nos había ayudado a sobrellevar su fin inevitable. Y eso había sido suficiente. Demasiado tarde descubrimos cómo reparar la tierra. Voy a arrojar esta cinta cuando termine de decir estas palabras. Vagará por la insondable oscuridad del universo hasta que, quizá, algún día, llegue a una civilización futura y les recuerde que sólo contamos con nosotros para salvarnos de

¹⁰⁷ Recordemos que el investigador teatral Jorge Dubatti sugiere que el término *convivio* obedece a la necesidad de establecer relaciones sociales que permitan una identificación y, por tanto, una autoafirmación en tanto comunidad (46-47).

nosotros mismos. O quizá no. (*Silencio*) Mi nombre es Pablo

Neruda y ustedes no lo recordarán en cinco minutos. (64)

Hemos iniciado esta aproximación estética diciendo que la vida contemporánea se ajusta a diversos principios de consumo, haciendo que la idea de mercancía otorgue valor y sentido a lo existente. Desde esta idea, el capitalismo propicia el uso del dispositivo del poder denominado simulación y tal vez no haya otra cosa que hacer al respecto, más allá de señalar las condiciones de tal pensamiento estético.

El bosque se está incendiando es un grito metafórico que denuncia el riesgo inminente en el que vivimos día a día; pero es justamente a través de obras como ésta que podría abrirse la posibilidad de pensar en la reactivación de una lógica de representación que permita la alternativa del cuestionamiento al desorden sociopolítico actual. Desde luego, es sabido que el teatro no tiene la facultad en sí mismo de cambiar el mundo pero sí puede tener un rol fundamental a la hora de activar procesos artístico-políticos para un desarrollo comunitario de carácter crítico orientado al cambio.

Y es que es en dicho ejercicio crítico que se puede facultar la fractura del comportamiento esquizo y con suerte, del pensamiento adictivo. A través de la autoconsciencia que se promueve en el ejercicio teatral se propicia la estructuración de una mimesis que deviene en un simulacro que transforma; y, al ser consciente del potencial efecto de sus estrategias estético estilísticas, el teatro puede configurar narrativas que contrarresten la construcción acrítica de la subjetividad moderna y/o posmoderna.

Por lo tanto, promover el entrenamiento de una visión crítica a través de arte y en especial, del teatro, permite una restauración de un equilibrio (homeostasis) que contrarreste la condición social de simulación. Y esta acción es quizás, una de las más necesarias de nuestro momento actual porque si la ley del Estado cada vez parece funcionar menos, es necesario encontrar una vía que re-articule y otorgue sentido al caos y, al ser duro reflejo de vida simulada, re-establece las configuraciones simbólicas. Es ahí donde nuestra labor ética cobra presencia y termina de constituir la labor social del teatro.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Cabe aquí, como nota final del cuerpo de esta investigación recurrir a las palabras Theodoros Terzopoulos en su mensaje del día mundial del teatro 2025

¿Puede el teatro escuchar la llamada de socorro que nuestros tiempos están enviando, en un mundo de ciudadanos empobrecidos, encerrados en celdas de realidad virtual, atrincherados en su asfixiante privacidad? ¿En un mundo de existencias robotizadas dentro de un sistema totalitario de control y represión que atraviesa todo el espectro de la vida?

¿Está el teatro preocupado por la destrucción ecológica, el calentamiento global, la pérdida masiva de biodiversidad, la contaminación de los océanos, el derretimiento de los casquetes polares, los incendios forestales cada vez más frecuentes y los fenómenos climáticos extremos?

¿Puede el teatro convertirse en una parte activa del ecosistema? El teatro lleva años observando el impacto humano sobre el planeta, pero le resulta difícil abordar este problema.

¿Está el teatro preocupado por la condición humana tal y como se está configurando en el siglo XXI, donde el ciudadano es manipulado por intereses políticos y económicos, redes mediáticas y empresas formadoras de opinión?

¿Dónde las redes sociales, tanto como las facilitan, son el gran pretexto para la comunicación, porque proporcionan la distancia segura necesaria frente al otro? Un sentido generalizado de miedo al otro, al diferente, al extranjero, domina nuestros pensamientos y nuestras acciones.

¿Puede el teatro funcionar como un taller para la convivencia de las diferencias sin tener en cuenta el trauma sangrante? El trauma sangrante nos invita a reconstruir el mito. Y, en palabras de Heiner Müller, “El mito es un agregado, una máquina a la que siempre se pueden conectar nuevas y diferentes máquinas. Transporta la energía hasta que la velocidad creciente explota el campo cultural”, y yo añadiría el campo de la barbarie.

¿Pueden los focos del teatro iluminar el trauma social y dejar de arrojar luz engañosamente sobre sí mismo? Preguntas que no permiten respuestas definitivas, porque el teatro existe y perdura gracias a las preguntas sin respuesta.

[...]

CONCLUSIONES

La presente investigación tuvo como principal objetivo visibilizar -a través de algunos ejemplos de la dramaturgia mexicana del siglo XXI- una mimesis artística de la condición humana actual; la cual responde a de una serie de comportamientos dislocados de la realidad debido a la configuración de un tipo de pensamiento denominado *adictivo*, el cual produce desterritorializaciones que configuran y generan la operatividad de diversos dispositivos simbólicos, entre ellos el denominado *simulación* que, siendo promovido por el Poder como estrategia política, instaure un status aparente de control y estabilidad social para lo cual se estableció como punto de partida la época posmoderna ya que, debido a sus condiciones, ha dado lugar a una corriente de pensamiento que apuesta por la diversidad y el aniquilamiento de los paradigmas operantes en épocas previas. No obstante, se señaló que, el esfuerzo por no incurrir en las prácticas del pasado (como dicta la posmodernidad) en realidad es una apariencia de la propia modernidad, una simulación orquestada por la matriz de opresión del poder que sirve como estrategia para perpetuar prácticas como tales como el capitalismo.

Del mismo modo se observó cómo este último -como parte del sistema de poder predominante- ha logrado establecer nuevos paradigmas en la manera de percibir y accionar de las sociedades actuales. Comportamientos a los que se le reconoce como “afectados” porque son consecuencia de agenciamientos (directos e indirectos) de diversos factores externos que alteran la percepción del individuo y porque desde esta lógica, pueden

Necesitamos nuevas formas narrativas orientadas a cultivar la memoria y dar forma a una nueva responsabilidad moral y política que surja de la dictadura multiforme de la Edad Media contemporánea.

reconocerse como síntomas de una condición mayor: el pensamiento adictivo. Dicho con otras palabras: la perturbación de la percepción obedece a un trastorno provocado por la configuración y representación de un tipo de pensamiento al que se le denomina *pensamiento adictivo*. Mismo, que se observa como peligroso porque puede servir perfectamente al Poder como herramienta configurante de los síntomas de estetización y espectacularización.

Para un pensador adictivo, la información actúa como una droga. Así, los metadiscursos presentados a través de la estetización y la espectacularidad insertan en el imaginario del sujeto consumidor una creciente necesidad de placer que se hace acompañar de una sensación de impotencia e incapacidad que eventualmente llega a tornarse actitud de vida y, promueve con el paso del tiempo, la cesión crónica de derechos y responsabilidades en favor de un otro que pueda “encargarse de él”. De esta forma, la maquinaria del Poder no sólo encuentra resultados en la acción de consumo que preserva al sistema mercantil capitalista, sino además reproduce una actitud apática y renuente.

De este modo, la investigación propuso que la forma en que se lleva a cabo la construcción del sujeto político posmoderno -basada en la configuración de un pensamiento de tipo adictivo, el cual se ve impuesto por el capitalismo a través de actitudes consumista/dependientes- posibilita la facultad de pensar en la simulación como el mecanismo paradigmático al que apela el Poder para someterle.

En este orden de ideas, se observó a la simulación como el mecanismo por el que se transforman las fórmulas de reconocimiento y relación de los marcos de representación; basándose en el uso dislocado de significantes que provocan comportamientos afectados pero benéficos para el Poder.

Por lo tanto, los individuos condicionados por un pensamiento adictivo, no sólo obedecen de manera más inmediata a la estrategia de consumo del capitalismo, sino además procuran una percepción alienada e incapaz de reaccionar que se vale, a su vez, de mecanismos tales como la negación para habitar una realidad simulada.

La simulación es un dispositivo que funciona dislocando lo que se percibe y es ahí donde reside la razón principal de su uso como estrategia de poder. Es por tal motivo que la hipótesis de esta investigación buscó señalar que el Poder, a través de estrategias de desterritorialización y reconfiguración, condiciona la percepción del individuo actual para que responda de una manera adictiva y sea capaz de habitar sin objeciones en un mundo simulado, es decir, dislocado de la realidad. La representación de estos rasgos es uno de los propósitos de las obras de teatro que nos ocuparon.

Ahora bien, es importante recalcar que la simulación es resultado de un ejercicio del poder en favor de lograr determinados intereses. Por lo tanto puede anclarse en cualquier tipo de regimentación política o formas del poder. La simulación es una estrategia que provoca una ausencia de límites y, en consecuencia, la anulación de lo real en tanto referencial, de tal modo que podría asimilarse como la maquinaria que impulsa el exterminio del propio ser.

Desde esta lógica, dicha dinámica produce como resultado una violencia de carácter epistémico; es decir, una forma de invisibilización que expropia al otro de su posibilidad de ser visto representación. O explicado de otra forma, es un tipo de violencia que se vale tanto del lenguaje como de diversos tipos de discursos colonizantes para ejercer un poder capaz de lograr una postura de autodenostación en aquél en quien actúa pero que resulta muy apropiada para el poder porque produce una alienación y por tanto, una inmovilidad social. La violencia epistémica contribuye, en última instancia, a que surta efecto el

dispositivo de simulación, puesto que procura –pese a la anulación- una sensación de aparente representatividad y bienestar del sujeto.

Como se ha venido observando, el horizonte planteado por esta investigación sugiere pues, que el poder, valiéndose de diversos mecanismos operativos, configura un tipo de imaginario distorsionado (adictivo) a través de variados agenciamientos que se desarrollan a propósito de las características del capitalismo tardío, operante todavía en la posmodernidad. Cabe señalar que esta distorsión de la percepción no es algo nuevo en el mundo; no obstante, dadas las características del entorno actual, se ha propagado tanto que es posible considerarla como un rasgo muy importante en la configuración estética del sujeto contemporáneo.

En la presente investigación se señaló que en el México posmoderno se hiperboliza la simulación porque el individuo mexicano habita una hiperrealidad -promovida por el discurso del poder- diseñada y construida para ser eficaz en el momento histórico actual pero que, no obstante, opera desde que el proyecto nacionalista se echó a andar luego de la revolución mexicana. Se observó además, desde este entendido, cómo es que el pensamiento adictivo ha ido conformándose como parte de la subjetividad del sujeto y cómo esto implica consecuencias de carácter socio político que son necesarias de tomar en cuenta dada la crisis de confianza¹⁰⁹ por la que atraviesa el país.

De ahí la importancia de voltear la cara hacia el teatro mexicano de actualidad y analizar si éste representa lo conflictivo de los mecanismos de la propia representación y con ello, la conflictiva de la realidad de nuestro país. Porque como señala Alcántara Mejía,

¹⁰⁹ Pensar en una crisis que confianza nos permite entamar, para efecto de esta investigación, otras crisis operantes en nuestro país que son determinantes porque se nutren y agravan entres sí; tal es el caso de las crisis: económica, política, social, judicial y por ende, de identidad.

lo que resultaría: “imperdonable es que se lleve a cabo la experimentación sin que ésta respete lo que es la esencia del teatro: la verdad sobre la realidad.” (2010.79) Y es que si en el terreno de lo político quizás no exista la posibilidad de representación real, es el teatro el espacio en donde se pueda y deba generar un despliegue de reflexiones donde se analice la propia idea de representación.

Porque es el teatro, en su carácter de metáfora viva -es decir de mimesis- donde es posible repensar nuestro entorno para aspirar a un mundo distinto. El teatro hace que las formas que interpretan la realidad confluyan simultáneamente y en doble sentido. El teatro absorbe los elementos esenciales del mundo, los que conforman su existencia, pero además realiza una acción mucho más compleja basada en la reflexión: modifica la dirección del conocimiento y confronta lo que el mundo ha dispuesto como “verdad”. En ese sentido el teatro no sólo observa y repite formas, sino busca realizar una alteración en la estructura del mundo que refleje y cuestione las formas mismas al momento de su representación. El teatro con/mueve y transfigura las formas y al hacerlo, genera un reordenamiento de valores que desvia la atención hacia otros espacios donde se activa una sensibilidad distinta capaz de transformar.

Y a pesar de que la posmodernidad ha quedado atrás (en apariencia) y se ha dado paso a la época trans moderna -donde los discursos de apertura, diversidad y tolerancia son los operantes del día a día (en apariencia)- pareciera estar sucediendo una serie de dinámicas que responden a un autoritarismo radical: el desenmascaramiento crudo y violento de un pensamiento opresor que discrimina y menoscaba los derechos individuales y persigue todo aquello que se manifieste como en nombre de la diferencia y la identidad.

El teatro, en su persistente tensión entre la representación y la verdad, se alza como un espacio privilegiado para cuestionar los mecanismos que configuran la condición

humana. A lo largo de esta investigación hemos demostrado cómo la simulación, lejos de ser mero artificio, se convierte en un instrumento de poder que moldea la percepción, articula la subjetividad y perpetúa las lógicas del sistema capitalista. El teatro, sin embargo, no solo reproduce este entramado: también lo revela, lo subvierte y lo expone en su fragilidad.

El escenario es, entonces, un umbral. Un lugar donde las máscaras no solo ocultan, sino que también evidencian. Donde el artificio se vuelve lenguaje crítico y la ficción, posibilidad de verdad. Esta paradoja, tan propia del hecho teatral, permite iluminar los contornos de una humanidad atrapada entre la apariencia y el deseo de autenticidad.

Desde aquí se abre un territorio fértil para seguir pensando: ¿qué otras formas de simulación atraviesan hoy nuestras vidas? ¿Cómo puede el teatro, en su capacidad de convocar cuerpos, tiempos y miradas, seguir interviniendo en las ficciones del poder? ¿Podemos imaginar un teatro que no solo represente la alienación, sino que proponga formas sensibles de resistencia, de reencuentro con lo real, con el otro, con nosotros mismos?

El teatro, en su constante devenir, no ofrece respuestas cerradas, pero sí un gesto radical: el de insistir en el encuentro, en la pregunta, en la incomodidad que despierta la conciencia. Y es ahí, en ese gesto, donde tal vez resida su mayor potencia transformadora.

BIBLIOGRAFÍA Y OBRAS CONSULTADAS

- Adame, Domingo. "Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México" Buenos Aires, Argentina: Editorial Argus-a, 2017
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas". Galerna. Buenos Aires, Argentina.1989
- Arendt, Hanna. "Sobre la violencia" Madrid, España: Ciencia política Alianza Editorial, 2006.
- Aristoteles. "La poética" Editorial Quadrsata. Grupo Editor Montessor. Buenos Aires, Argentina 2004
- Alcántara, José Ramón. "Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación". Universidad Iberoamericana. México 2002
- -----"Textralidad. Textualidad y teatralidad en México ". México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- ----- "El tejido de la acción: la reterritorialización de la regionalidad en el teatro" Investigación teatral Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral. Número 5. Enero- Junio 2004 ISSN 1665-8728 México 2004
- Alcántara, José Ramón. Yangali, Jorge (Coordinadores) "La re/presentación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿ética y/o estética?" México: Universidad Iberoamericana, 2016
- Badiou, Alan. "El ser y el acontecimiento" Editorial Manantial SRL. Buenos Aires, Argentina 1999

- Barrios, José Luis. “Ensayos de crítica cultural: una mirada fenomenológica a la contemporaneidad”. México: Universidad Iberoamericana, 2004
- Bauman, Zygmunt. “Ética posmoderna”. México: Siglo XXI Editores, 2005
- Baudrillard, Jean. “El otro por sí mismo” Barcelona, España: Anagrama. 1997
- -----“El crimen perfecto”. Barcelona, España: Anagrama, 2000
- -----“Cultura y simulacro” Barcelona, España: Kairos. 1987
- Benjamin, Walter. “El autor como productor”. Editoria Itaca. D.F., México 2004
- -----“Sobre el concepto de historia”. En Oryazun, P. (Comp.) *La dialéctica del suspenso*. Edit. Arcis/LOM. Santiago de Chile, Cl.
- -----“La obra de arte en su época de la reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I”. Ediciones Taurus. Buenos Aires, Argentina 1989
- Bentley, Erick. “La vida del drama”. Ediciones Paidós Ibérica. México 2004
- Bixler, Jacqueline. “Un acercamiento al teatro mexicano “histórico” El hipogrifo teatral. Cuaderno de investigación de la AMIT. México: Producción editorial MPC Editores S.C. 2011
- Boal, Augusto. “La estética del oprimido. Reflexiones errantes sobre el pensamiento desde el punto de vista ético y no científico” Barcelona, España: Alba Editorial. 2006
- Bourdieu, Pierre. “Las reglas del arte. Génesis y estructuras del campo literario” Barcelona, España: Anagrama. 1996
- ----- “El sentido práctico”, Madrid, España: Taurus. 1991
- Butler, Judith. “Vida precaria. El poder del duelo y la violencia” Buenos Aires, Argentina: Paidós 2006

- -----“Marcos de guerra. Vidas lloradas” Barcelona, España: Paidós 2010
- Cantú Toscano, Mario. “Barbie Girls”. México: Ediciones El Milagro. 2009
- Colio, Bárbara. “El día más violento” México: CNT 2010
- Chauí, Marinela. “Ética y violencia” Revista Teoría e debate Número 39. San Pablo, Brasil. 10-12 1998
- Danto, Arthur. “La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte”
Barcelona, España: Paidós 1981
-----“Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia” Barcelona, España: Paidós 1997
- De Tavira, Luis. “Hacer teatro hoy” México: Ediciones El Milagro /CNCA. 2003
-----“El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación”
España. Publicaciones de la Asociación de directores de España (Debate) 1999.40
- De Toro, Alfonso. “Los caminos del teatro actual: hacia la Plurimedialidad
espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (con especial
atención al teatro y la ‘performance’ latinoamericanos)” Caminos del teatro Actual.
Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität Leipzig. 2014
- De Toro, Fernando. “Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología,
teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad” Teoría y
práctica del teatro. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert,
Alemania 1999
- Debord, Guy. “La sociedad del espectáculo” Ediciones Naufragio. Santiago de
Chile:1998
- De Marinis, Marco. “Comprender el teatro. Lineamientos de la nueva teatrología.”

Galerna 1997

- Derrida Jaques. "Seminario: La bestia y el soberano" vol. 1 (2001-2002) Editorial Manantial SRL. Buenos Aires, Argentina 2010
- Deleuze, Gilles. "Diferencia y repetición." Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores 2002
- -----"La lógica del sentido" Barcelona, España: Paidós 1989
- -----"Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia" Editorial Cactus. Buenos Aires 2013
- Deleuze Gilles y Felix Guatari. "El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia" Barcelona, España: Paidós 1972
- -----"Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia" Madrid, España: Editorial Pre-textos 2000
- Diéguez Caballero, Ileana. "Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política" Buenos Aires, Argentina: Atuel 2007
- Díez Picazo, Luis. "Fundamentos del derecho civil patrimonial. Volumen primero. Introducción Teoría del contrato" Thompson Civitas. España: 2003
- Dubatti, Jorge. "Filosofía del Teatro 1. Convivio, experiencia, subjetividad" Buenos Aires, Argentina: Atuel 2007
- Eagleton, Terry. "Una introducción a la teoría literaria" México: Fondo de Cultura Económica 1998.
- Eco, Umberto. "La estrategia de la ilusión" Madrid, España: Editorial Lumen 1999
- Echeverría, Bolívar. "¿Qué es la modernidad? Cuaderno 1" Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2019

- -----“Ethos barroco”
- -----“La modernidad de lo barroco” Ediciones Era. México, 1998
- -----”Crítica de la modernidad capitalista” Edit. Oxfam. La Paz, Bolivia 2011
- Eliade, Mircea. "Mito y realidad" Editorial Labor, S.A. Barcelona, España 1992
- Escémez, Juan. “Prevención de la drogadicción” México: NAU llibres Editorial. 1997
- Fabelo Corzo, José Ramón. "14 tesis sobre los valores estéticos." México: Talleres rústicos Puebla, 1999. 8.
- Foucault, Michel. “Conferencia El nacimiento de la medicina social”, Revista centroamericana de Ciencias de la Salud (1977); conferencia en la Universidad del Estado de Rio de Janeiro, octubre de 1974. *Dits et Écrits*, II, p. 210.
- -----“Historia de la Sexualidad” I: 137.
- -----“Vigilar y castigar” Paris, Francia: Galimard, 1999
- -----“Genealogía del racismo”. La Plata, Argentina: Altamira, 1985
- Fajardo, Carlos. “Estética y sensibilidades posmodernas. Estudio de sus nuevos contextos y categorías” ITESO Ediciones Universidad Iberoamericana León, Gto. México 2006
- García Canclini, Néstor. “Culturas híbridas” Buenos Aires, Argentina: Paidós 2001
- Geirola, Gustavo. “Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)” Buenos Aires, Argetina- Los Ángeles, USA. Edit. Argus-a Artes y Humanidades 2018

- Monedero, Juan Carlos. "Disfraces del Leviatán" Ediciones Universidad Iberoamericana Puebla. Puebla, México 2007
- Foster, Hal. (Edición a cargo de) "La posmodernidad" Barcelona, España. Editorial Kairos 2006
- Frye, Northrop. "Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos." Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores C.A. 1977
- Giddens, Anthony "Consecuencias de la modernidad" Madrid, España: Taurus 1990
- Guattari, Félix. "Cartografías esquizoanalíticas" Buenos Aires, Argentina: Manantial 1989
- Hall, Stuart. (ed.) "The work of the representation". Representation: Cultural representations and signifying practices. Londres, Sage/Open University Press
- Hobbes, Thomas. "Leviatán" Biblioteca del pensamiento. Editorial Losada. Buenos Aires, Argentina 2011
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Keyes, Ralph. "*The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*" Nueva York: St. Martin's Press. 2004
- Krauze, Enrique. "México: La tormenta perfecta" Letras libres. Editorial Vuelta. Noviembre 2012. Año XIV. México DF
- Lacan, Jacques. "Seminario. Libro 4. La relación del objeto" Edit. Manantial
- Leñero, Vicente. "La nueva dramaturgia mexicana" México: Ediciones El Milagro/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996
- Levinas, Emmanuel. "Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad"

Salamanca, España: Sígueme 1999

- Lyotard, Jean François. “La posmodernidad (explicada a los niños)” Barcelona, España: Gedisa, 1997
- Mertón-Barbero Jesús. “Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura” Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica 2002
- Mijares, Enrique. “La realidad virtual del teatro mexicano: la desmitificación posmoderna”. Instituto Municipal de Arte y Cultura, México. 1999
- Monedero, Juan Carlos. *Disfraces del Leviatán*. Ediciones Universidad Iberoamericana Puebla. Puebla, México 2007
- Mukarowsky, Jan. "Función, norma y valor estético como hechos sociales." Barcelona, España: Gustavo Gili, 1997
- McLuhan, Marshall. “Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano”. Barcelona España: Paidós Ibérica 2009
- Nietzsche, Friedrich. "Sobre la verdad y la mentira en sentido extra moral" Obras completas, vol. 1, Ediciones Prestigio. Buenos Aires, Argentina 1970
- Paz, Octavio. “El laberinto de la soledad, posdata y vuelta al laberinto de la soledad”, México: Fondo de cultura económica. 2007
- Pavis, Patrice. “Diccionario del teatro” Barcelona, España: Editorial Paidós 1998
- Picó, Joseph. *Modernidad y Posmodernidad*. Barcelona, España: Alianza, 2006
- Popova, Elvira. “La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la posmodernidad” Acotaciones: revista de investigación teatral. México: Universidad Autónoma de Nuevo León. 2010
- Pulido Genara, “Violencia epistémica y descolonización del conocimiento” Revista

Sociocriticism Año 2009, Vol. 24, Número 1-2

- Ricaño, Alejandro. "El bosque se está incendiando". Archivo personal
- Ricoeur, Paul. "Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico". Siglo XXI Editores. Buenos Aires, Argentina 1995
- Rizk, Beatriz. "9 días de guerra en Facebook, de Luis Mario Moncada: de cuándo el dominio privado deviene público." *Latin American Theatre Review*. Vol. 44, No. 2, Spring 2011
- Rosenau, James N., "A theory of change and continuity." Princeton University Press. USA. 2008
- Sánchez Vásquez, Adolfo. "Invitación a la estética." México: Grijalvo, 2005. 65.
- Sánchez Vásquez, Adolfo. "Las ideas de Marx sobre la fuente y la naturaleza de lo estético" México: Era 1956
- Singleton, Carole W. "Philosophy: An Antro-Dramatic: approach to curriculum design in theatre history". *Anthropology, drama and the human experience: an interdisciplinary approach to the study of social values*. Washington, D.C. University, 1979. 1-14
- Shopenhauer, Arthur. "El mundo como voluntad y representación." México: Porrúa, 1993. 17
- Spivak, Gayatri. "¿Puede hablar el subalterno?" *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 39 enero-diciembre 2003 pps. 297-364
- Schimdhuber, Guillermo. "Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia" Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014
- Thompson, Jonh. "Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación." Barcelona, España: Paidós, 1998

- Vattimo, Gianni. “La sociedad transparente”. Barcelona, Paidós, 1990
- Twersky J., Abraham “El pensamiento adictivo” México: Grupo editorial Patria, 2013
- Williams, Raymond. “Sociología de la cultura” Barcelona, España: Paidós 1994
- Žižek Slavoj. “El espectro de la Ideología” En *Ideología*. (Žižek Compilador) Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica. 2008
- Abeji3n, Pili. “El s3ndrome de Estocolmo”. Art3culo disponible en:
http://www.salutmental.com/motor/processa_mira_articlect.php?Document=sndr_estocolm
- Aksenchuk, Rosa. “El malestar cultural en el cruce modernidad/posmodernidad. Pensar la posmodernidad” Disponible en:
http://www.avizora.com/publicaciones/que_es/textos/0040_postmoderno_postmodernidad_03.htm
- Baidou. Alan. “La 3tica. Ensayo sobre la conciencia del mal.” Versi3n digital disponible en <http://www.elortiba.org/badiou.html>
- Baudrillard, Jean. “La simulaci3n en el arte” Disponible en:
<http://www.ugr.es/~filosofiayterapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>
- Benjamin, Walter. “Para una cr3tica de la violencia” Edici3n Electr3nica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosof3a Universidad ARCIS
- Belausteguigoitia, Marisa. Lo Trans. Disponible en: <http://www.lai.fu-berlin.de/es/e->

learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/be_trans/contexto/index.html

- Gil Rodriguez, Eva Patricia. “Simulacro, subjetividad y biopolítica; de Foucault a Baudrillard”. Artículo de la Revista Observaciones filosóficas disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/simulacrosubjetividad.html>
- Molina, José Luis. “Los cambios culturales provocados por el software social” disponible en: http://www.fgcsic.es/lychnos/es_es/articulos/los_cambios_culturales_provocados_por_el_software_social
- Moncada, Luis Mario. “9 días de guerra en Facebook” Latin American Theatre Review 2011 disponible en <http://muse.jhu.edu>
- Salinas, Adán. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” Disponible en: http://www.biopolitica.org/docs/Salinas_hacerse_cuerpo.pdf
- Usigli, Rodolfo. “Epílogo sobre la hipocrecía del mexicano” Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/epilogo-sobre-la-hipocresia-del-mexicano/html/1d8fa99f-3851-4967-812a-dc59a3c93dc7_2.html#I_0
- “El ejercito de E.E.U.U. manipula las redes sociales para fabricar la realidad” disponible en: <http://actualidad.rt.com/actualidad/view/102650-ejercito-eeuu-manipula-redes-sociales>
- “Adicto. Definición epistemológica” disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?adicto>
- “Pensamiento adictivo”. Definición disponible: <http://www.adicciones.org/enfermedad/negacion.html>

- Toro- Zambrano, Maria Cristina. “El convepto de heterotopía en Miche Foucoult”.

Disponible en:

https://revistas.uptc.edu.co/index.php/cuestiones_filosofia/article/view/7707/5991