

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

EL EXTRANJERO EN LA LITERATURA DRAMÁTICA MEXICANA

CONTEMPORÁNEA

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS

(LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA

Alberto Castillo Pérez

Asesor: Dra. Eugenia Revueltas Acevedo

Julio de 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	4
OBJETIVO	6
<i>Hipótesis.....</i>	6
<i>Concepto de extranjero</i>	7
<i>Corpus literario.....</i>	10
METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO.....	12
ANÁLISIS DE <i>FELIZ NUEVO SIGLO DOKTOR FREUD</i>, DE SABINA BERMAN	15
ANÁLISIS ACTANCIAL DE <i>FELIZ NUEVO SIGLO DOKTOR FREUD</i>	16
<i>ACTORES.....</i>	23
<i>ROLES.....</i>	24
ANÁLISIS REFERENCIAL METAFÓRICO	26
ANÁLISIS REFERENCIAL METONÍMICO	35
ANÁLISIS CONNOTATIVO.....	41
ANÁLISIS DE <i>SUPERHÉROES DE LA ALDEA GLOBAL</i>, DE LUIS MARIO MONCADA ..	51
ANÁLISIS ACTANCIAL.....	51
<i>LA TRAMA DE LOS CUATES.....</i>	52
<i>LA TRAMA DE DESIRÉE WASHINGTON</i>	58
<i>LA TRAMA DE LOS CAMARADAS</i>	65
<i>LA TRAMA DE ERNESTO Y FIDEL.....</i>	69
<i>LA TRAMA DE SID Y NANCY</i>	74
<i>LAS ESCENAS DE LOS PUNK.....</i>	81
<i>ACTORES.....</i>	82

<i>ROLES</i>	86
ANÁLISIS REFERENCIAL METAFÓRICO	94
ANÁLISIS REFERENCIAL METONÍMICO	106
ANÁLISIS CONNOTATIVO.....	111
ANÁLISIS DE RASHID 9/11 DE JAIME CHABAUD.....	115
ANÁLISIS ACTANCIAL.....	117
<i>ACTORES</i>	135
<i>ROLES</i>	138
FUNCIÓN REFERENCIAL METAFÓRICA	143
ANÁLISIS REFERENCIAL METONÍMICO	148
ANÁLISIS CONNOTATIVO.....	155
CONCLUSIONES GENERALES.....	159
BIBLIOGRAFÍA.....	171

INTRODUCCIÓN

Desde la última década del siglo XX hasta este momento hay en México una profusión de autores dramáticos que han roto el molde de los temas y personajes que se suponía debían tratar y se han aventurado a dar su visión del mundo de lo extranjero.

Ya no se trata de simplemente incluir un personaje extranjero como la ventana que permite mirarnos a nosotros mismos desde la diferencia, sino hablar de temas que no son mexicanos en tiempos, entornos y por medio de personajes que no son mexicanos.

Bien podría decirse que en *Moctezuma II*, Sergio Magaña coloca en el personaje de Hernán Cortés la idea del extranjero y lo extranjero, pero se trata de un momento histórico de México, del mismo modo que sería hablar de Maximiliano y Carlota en México. No es así cuando un autor como Jaime Chabaud decide hablar en *Rashid 9/11* de un evento histórico que no toca directamente a México con personajes y contexto que no nos pertenecen de manera inmediata.

Hay un cambio en la literatura dramática mexicana, y en sus autores, que se sienten hoy en día con la libertad de dar su opinión de lo que sucede en el resto del mundo y que, además, no piensan que hablar sólo de lo mexicano sea una obligación, sino una opción más en el marco del fenómeno conocido como globalización.

La identidad es un proceso dialéctico, se construye necesariamente a partir de la relación con el otro. Octavio Paz señala en “Crítica de la Pirámide” que no somos otra cosa que una relación “algo que no se define sino como parte de una historia”.¹ En el mencionado ensayo, Paz señala al porvenir mexicano como inseparable de América Latina y Estados Unidos. Podemos entender que en esa relación con el otro tenemos esos dos

¹ Véase Octavio Paz, “Crítica de la pirámide”, *Obras Completas*, Tomo 8, pp. 303-324.

paradigmas de esa otredad. Desde que Paz escribiera “Crítica de la Pirámide”, en 1969, México ha cambiado mucho. La relación con Estados Unidos se ha hecho cada vez más importante no sólo en términos económicos sino también en el ámbito cultural; mientras que la relación con Latinoamérica se ha ido debilitando gradual y constantemente.

Pero a esta intensificación en las relaciones entre dos antagonistas tradicionales (México y Estados Unidos) se agregan dos elementos que quiero destacar: el primero es el de la globalización, que ha convertido al mundo en una espesa red de comunicación en la que se cumple, ahora sí, la idea de Paz del mexicano como “ciudadano del mundo”. Hoy es posible saber en tiempo real lo que ocurre en China o Rusia, lo que posibilita una transmisión inmediata de información. Los inventores de internet han visto, paradójicamente, como ese sistema (ideado como estrategia militar), les arrebató el control de la información frente a los millones de ciudadanos que, transformados en periodistas virtuales, pueden cambiar el sentir de un país entero desde sus blogs, páginas web y agencias independientes u organizaciones no gubernamentales.

De algún modo la literatura dramática está yendo por derroteros que antes había tocado la narrativa. Hacia 1996 los novelistas del *crack*² decidieron escribir novelas que dejaran atrás la visión costumbrista y lo folclórico (con un manifiesto de por medio); aunque en el caso de la literatura dramática no hay un movimiento estructurado a partir de una intención manifiesta; más bien se trata de una serie de síntomas de los que se pueden sacar conclusiones después de estudiarlos a conciencia.

La aparición de las novelas del *crack* y el acompañamiento del llamado *Manifiesto Crack*, en el que se señalaba el deseo de dejar los temas locales permite darle una fecha de

² Se llama novelas del *crack* a las surgidas de este movimiento literario cuyo *Manifiesto Crack* apareció en 1996. Los firmantes de éste fueron: Pedro Ángel Palou, Ignacio Padilla, Jorge Volpi y Eloy Urroz.

nacimiento a este fenómeno que intentaba romper con la restricción temática a lo mexicano. ¿No será que la aparición de las obras teatrales con personajes y temas extranjeros responde a un impulso creador similar? ¿Podríamos hablar de un fenómeno *crack* en la literatura dramática mexicana?

De modo no extensivo se pueden citar las siguientes obras de autores contemporáneos que suceden en el extranjero y en las que los personajes son también extranjeros: de Sabina Berman: *Feliz nuevo siglo Doktor Freud*; de Luis Mario Moncada, *Súper Héroe de la Aldea Global*; Silvia Pelaez es un caso paradigmático porque tiene al menos siete obras con las características mencionadas: *El vampiro de Londres*, *Érszebet*, *la bañista de la tina púrpura*, *Fiebre 107 grados*, *En la hora púrpura*, *Experimento amoroso*, *9/11* y *Anais Anais*. Además se puede agregar a Ximena Escalante con *Colette*; a Noé Morales Muñoz con *Los prohombres*; a Berta Hiriart con *La letra M* y David Herce con *Los cuatro cantos de la bestia*.

OBJETIVO

El objetivo de este estudio es indagar si la aparición de obras dramáticas con personajes extranjeros en contextos extranjeros responde a un fenómeno literario con características compartidas por los autores que se estudiarán. Analizar las formas de representación del extranjero y su contexto, a partir de la dialéctica con lo nacional.

HIPÓTESIS

El uso de temas y personajes extranjeros en la literatura dramática mexicana contemporánea es un fenómeno que refleja el desplazamiento del concepto de extranjero hacia fronteras que no se circunscriben a lo nacional, sino a geografías reclamadas como propias de la cultura mexicana contemporánea en las que el extranjero es una forma de otredad que permite dialogar con la identidad propia, construirla y reformarla constantemente por medio de este proceso dialéctico.

CONCEPTO DE EXTRANJERO

El dramaturgo José Ramón Enríquez me respondió de este modo cuando le pregunté si tenía obras con temas extranjeros. “Sí, tengo obras que tratan temas de allende la patria, pero no sé hasta qué punto llamarlas de temas ‘extranjeros’. Mis primeras obras tratan temas mitológicos que están tan unidos a la cultura occidental, incluida la nacional que ya no pueden llamarse extranjeros. Las siguientes saltan de Lewis Carroll a Copi que, sí, son extranjeros. Últimamente, mis especulaciones barrocas tocan tanto *La Celestina* como *Rinconete y Cortadillo*, por ejemplo, aunque situándolos en ámbitos nacionales. *Las visiones del rey Enrique IV* trata del rey de Castilla asesinado por Isabel la Católica y concluye con una reflexión sobre el descubrimiento de América y la conquista de México. Mi última obra trata sobre Carlos II, *Hechizo y agonía del rey Carlos II*, pero conecta necesariamente con el final del barroco incluido México. ¿Qué tanto es lo extranjero o cuanto se necesita para hablar de lo nacional?”.³

Las preguntas hechas por Enríquez vienen muy a cuento porque el primer problema es definir qué es lo extranjero y automáticamente, qué es lo mexicano. Para esto habrá que

³ Conversación directa con José Ramón Enríquez ocurrida en 2008.

encontrar las tradiciones que pertenecen exclusivamente a lo mexicano y hacer un corte que nos permita ver el tejido de nuestra literatura dramática: ¿dónde se inscribe hoy en día la literatura dramática mexicana? No menos importante será averiguar cuál es el objetivo del dramaturgo que aborda temas extranjeros. ¿Por qué no lo hacían Usigli y Carballido?

El siglo XIX mexicano es referido continuamente como un periodo de imitación⁴ en el que el afán de incorporar lo mejor de otras culturas lleva al mimetismo involuntario de formas que nada tienen que ver con la realidad social y política del país. Hasta hoy en día la literatura mexicana del XIX sigue siendo vista, erróneamente, con cierto desprecio por considerarse que carece de grandes plumas y de originalidad. En el último tercio del mencionado siglo, México se ve marcado por la influencia de Inglaterra y Estados Unidos en lo económico. Por su parte, Francia se convierte en el faro cultural de las clases letradas que visten, viven, comen y leen al estilo galo. El afrancesamiento literario también es palpable, y su saturación conseguirá años más tarde que se pugne por la creación de una literatura nacional.

En 1932, el mexicano Alfonso Reyes, desde España, definió lo nacional frente a lo extranjero en un intercambio epistolar con Jorge Pérez Martínez, un periodista que desde Monterrey lo conminaba a responder a esta cuestión a través del periódico *El Nacional*. El asunto vino a cuento porque Reyes enviaba un correo literario en el que a decir de Pérez Martínez había una “evidente desvinculación de México”.⁵

La respuesta de Reyes permitió conocer su opinión respecto al tema de la literatura nacional y su idea de lo específicamente mexicano: “La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se

⁴ Véase Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 21.

⁵ Reyes, Alfonso y Pérez Martínez, Héctor. *A vuelta de correo*, p. 15.

entendió sin el todo.”⁶ Reyes utiliza en el mencionado texto el término “descastado”, al igual que Ramos, para explicar que no se puede confundir con lo “universal”. Unos párrafos adelante ensaya una importante definición: “La literatura mexicana es la suma de las obras de los literatos mexicanos.”⁷ Reyes rechaza el color local como forma privilegiada de establecer lo mexicano: “Porque tampoco hay que figurarse que sólo es mexicano lo folklórico, lo costumbrista o lo pintoresco. Todo esto es muy agradable y tiene derecho a vivir, pero ni es todo lo mexicano, ni es siquiera lo esencialmente mexicano. La realidad nacional reside en una intimidad psicológica, involuntaria e indefinible por lo pronto, porque está en vías de clarificación”.⁸

Probablemente hayan sido los escritores agrupados en la revista *Contemporáneos* quienes con mayor fiereza sintieron el embate contra su postura cosmopolita, llamada también extranjerizante por los nacionalistas. Los cosmopolitas, entre quienes estaban Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y Salvador Novo, por mencionar a los más conocidos, abrevaban en la literatura clásica, en el romanticismo alemán e inglés, en Gide, Genet, Cocteau, Proust y en lo que consideran humano y universal. Frente a ellos, los nacionalistas, entre los que se cuentan los estridentistas como Manuel Maples Arce, Germán List Arzuvide, Arqueles Vela y algunos intelectuales como José Rubén Romero, Mauricio Magdaleno y Francisco L. Urquiza oponen un ideal artístico nacionalista y basado en virtudes de la raza y compromisos con lo que consideraban la nación mexicana.

Años más tarde, hacia principios de 1960, Abelardo Villegas propone estudiar “la filosofía de lo mexicano”, idea que habrá que abordar para comprender lo que somos entendiendo al mismo tiempo lo que no somos. Desde este punto de vista será

⁶ Ibid. p. 39.

⁷ Idem.

⁸ Idem.

imprescindible abordar el pasado colonial de lo que hoy es México para comprender la idea de lo ajeno es un pueblo que surgió de un choque cultural que provocó una fuerte enajenación.

Octavio Paz es quizá quien más páginas dedica a investigar quiénes somos en la serie de obras que agrupó en el volumen titulado *El peregrino en su patria* y que aborda la profundidad de México desde el pasado prehispánico hasta la época moderna.

El reto de esa investigación sobre los personajes extranjeros en la literatura dramática mexicana contemporánea es identificar los elementos que definen lo extranjero, en contraposición a lo mexicano y entender por qué y para qué los autores mexicanos hablan sobre estos temas.

Dentro de este estudio se entiende el concepto de extranjero como una forma de alteridad conectada con la postura etnocéntrica. Esta postura da por sentado que la propia mirada es la correcta, como también lo son los valores de la colectividad propia.

Para Víctor Grovas, en su libro *El otro en nosotros*, el extranjero es un ente ajeno a un grupo en el cual produce una transgresión o enajenación, en donde lo extranjero es una noción arbitraria determinada de acuerdo con la identidad y la noción del afuera.⁹ La anterior definición es el concepto que me sirve como punto de partida, aunque sé que puede cambiar con los resultados de la investigación.

CORPUS LITERARIO

⁹ Véase Víctor Grovas Hajj, *El otro en nosotros*, pp. 12-13.

El corpus literario de esa investigación está centrado en las siguientes obras: *Feliz Nuevo Siglo, Doktor Freud*,¹⁰ de Sabina Berman (México, 1955); *Rasihd 9/11*,¹¹ de Jaime Chabaud (México, 1966) y *Superhéroes de la Aldea Global*,¹² de Luis Mario Moncada, (México, 1963) con lo que se centra en tres obras de tres dramaturgos nacidos entre 1955 y 1966, actualmente en activo.

La dramaturgia de Sabina Berman es quizá una de las que con mayor consistencia ha abordado personajes y temas extranjeros. En 1979, ganó el Premio Nacional de Obra de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, con la obra *Yankee* (montada como *Bill*), en la que el personaje central es un estadounidense. En su obra *Herejía* (1983) –titulada originalmente *Anatema*–, aborda el tema de los judíos obligados a abandonar su religión para conservar vida y fortuna, en donde se observa sin duda un interés por su propia cultura y origen, ya que sus padres fueron inmigrantes judíos llegados a México a principios del S. XX.

La elección de *Feliz nuevo siglo doktor Freud* para esta investigación se da por el hecho de que se trata de una obra con personajes extranjeros en un contexto igualmente extranjero; pero me parece además una obra importante porque aborda a una de las personalidades trascendentales de la modernidad de Occidente, Sigmund Freud, y uno de sus estudios clínicos más conocidos, revisado y criticado, el llamado “caso Dora”. De la mano de estos dos personajes, creo, será posible entrever al México actual y sus ideas con respecto a la sexualidad, el género y los roles sociales.

Por su parte *Superhéroes de la aldea global* es una obra esencial para esta investigación, ya que es la única de las elegidas –y la única que he identificado con estas

¹⁰ Estrenada en 2000 en el teatro Orientación, dirigida por Sandra Félix.

¹¹ Estrenada en 2007 en el teatro El Galeón, dirigida por Raúl Quintanilla.

¹² Estrenada en 1995, dirigida por Martín Acosta.

características hasta el momento- en la que hay un dialogismo escénico entre lo extranjero (abordado como parte de la globalización) y lo nacional. Bien podría decirse, aunque resulta contradictorio dentro de la idea de lo global, que se trata de una obra en la que se exponen las ideologías del centro (lo extranjero) y su reverberación en la periferia (México). La dramaturgia de Luis Mario Moncada es reconocida por su experimentación con nuevos lenguajes y uso del video dentro del teatro, *Superhéroes de la aldea global* no es ajena a esta búsqueda.

Rashid 9/11 de Jaime Chabaud es una obra particularmente interesante porque aborda un evento de la historia reciente de Estados Unidos: los atentados contra las Torres Gemelas de Nueva York del 11 de septiembre de 2001. Constituye un intento de aventurarse al interior del hecho desde los protagonistas, específicamente uno de los musulmanes que estrelló un avión de pasajeros en el atentado ya dicho. La otredad nacional, religiosa e ideológica es abordada desde la mirada de un dramaturgo mexicano que se atreve a dar una versión de un hecho que se consideraría ajeno a nuestra historia, acto del que se deriva un cuestionamiento acerca de la función y espacios de la extranjería en ésta obra dramática, así como su relación con lo mexicano.

METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

La parte nodal del estudio será el análisis con herramientas críticas que provienen de la semiótica y que ponen énfasis en los signos dentro del contexto expresado por el texto y los propios autores. Esto, con base específicamente en la semiótica del teatro, visto como un

espesor de signos, con apoyo de las teorías de Anne Ubersfeld, Erika Fisher-Lichte, Fernando de Toro y otros. Mi propuesta es analizar la red de significados, didascalias, ostensiones y niveles de sentido, poniendo especial atención en el tema central de este proyecto: el extranjero y su relación con México y lo mexicano.

La sistematización en el análisis me ha llevado a las siguientes decisiones con respecto a cómo abordar cada una de las obras. Para su mejor comprensión presentaré los pasos a seguir y sus objetivos en forma de listado:

1. Análisis del funcionamiento sintáctico de personajes clave dentro del texto a partir del modelo actancial. Este paso no pretende ser exhaustivo porque el señalado modelo permite una gran cantidad de combinaciones que no necesariamente ayudan al objetivo del estudio. Con el fin de delimitar el campo de trabajo se elegirá el o los personajes clave y se determinará su función como actantes dentro del texto dramático. El resultado permitirá saber su función dramática, objetivos y formas de funcionamiento.

2. Análisis del funcionamiento metafórico y metonímico, con lo que intento mostrar el funcionamiento referencial del personaje y sus eventos, además de su funcionamiento como parte de una red o redes de sentidos. De este modo se ayuda a la constitución del personaje como conjunto semiótico dentro de la obra. En este apartado será también factible el análisis del espacio y tiempo referido en el texto a partir de didascalias internas y externas, que permita posteriormente establecer las connotaciones espaciotemporales extranjeras frente a las nacionales.

3. Análisis del funcionamiento connotativo del o los personajes elegidos: construcciones ideológicas del lector o espectador por medio de elementos extratextuales, históricos o legendarios y pueden variar según contextos, como ámbito cultural, clases

sociales, determinado grupo ideológico, religioso o de otro tipo.¹³ Se trata de una selección de las características del extranjero que serán comprendidas por quienes son los potenciales receptores y que responden en la mayoría de los casos a las expectativas culturales, estereotipos e incluso fantasías que corren con respecto a quienes poseen ciertas nacionalidades.

4. Conclusiones de la serie de análisis, con énfasis en el extranjero y lo extranjero, en relación con lo nacional mexicano.

¹³ Erika Fischer-Licthe, *Semiótica del teatro*, p. 17.

ANÁLISIS DE *FELIZ NUEVO SIGLO DOKTOR FREUD*, DE SABINA BERMAN

Feliz nuevo siglo doktor Freud La obra está escrita a partir de *Fragmento de un análisis de un caso de histeria*,¹⁴ obra que pasaría a la posteridad conocida como “caso Dora”. Este texto ha sido muy importante para la historia y el desarrollo del psicoanálisis por varias razones: está escrito profusamente y contiene muchos detalles, exhibe el desconocimiento de Freud del fenómeno que posteriormente se llamaría “contratransferencia” (es decir la transferencia que el propio analista sufre) y muestra mucho del pensamiento de Freud con respecto a las mujeres. Esta investigación ha sido usada por muchas feministas para demostrar el machismo de su autor y su incapacidad para reconocer a las mujeres como seres completos, integrales e independientes.

Sería un error pensar que Sabina Berman simplemente reproduce dramáticamente el mencionado caso, de hecho lo que hace es construir una obra que toma como personaje principal al propio Freud y muestra su conflicto frente a una joven que llega a modificar la forma en que concibe al psicoanálisis, el género femenino y su propio entorno. Para conseguir esto, Berman propone juegos escénicos en el que los personajes interactúan en distintos tiempos y espacios, hay también comunicación constante entre Freud, Freud 2 y Freud 3 y el público, así como la inclusión de una feminista de los años setenta.

¹⁴ Este texto se encuentra publicado en el vol. VII de *Obras Completas*, Sigmund Freud, editado por Amorrortu en 2000.

La obra arranca cuando el padre de Dora, Herr K, acude a Freud para pedirle que cure a su hija, quien ha intentado suicidarse e insiste en acusarlo de quererla entregar a su socio, Herr F (a quien la joven acusa de haberla tocado sexualmente), a cambio de Frau F, esposa del último, y con quien el padre de Dora sostiene una relación de amasiato. Cuando Dora llega frente a Freud, éste se siente fascinado por la presencia de esta joven de 17 años, quien se muestra cooperativa durante su análisis y expone abiertamente la hipocresía no sólo de su familia sino de la sociedad vienesa en general. Freud intentará probar en Dora su teoría de la histeria, pero fallará porque Dora se niega a mentir y ajustar su versión de lo ocurrido; ella sostiene que sus síntomas (tos, asma, asfixia) se deben al ambiente opresivo de su casa y su sociedad y no a un rechazo a crecer y hacerse mujer, que en este caso significaría permitir ser usada sexualmente por un hombre que no desea y aceptar que su rol social sea el de esposa y ama de casa.

ANÁLISIS ACTANCIAL DE *FELIZ NUEVO SIGLO DOKTOR FREUD*

El primer paso planteado para el análisis de las obras es la aplicación del modelo actancial, entendido del expuesto por Anne Ubersfeld en su libro *Semiótica teatral*. Este modelo tiene una utilidad práctica muy importante porque permite la identificación de fuerzas que se encuentran en juego dentro de una obra. Un actante no es un personaje, aunque puede estar representado por uno, sino una abstracción que encierra valores sociales y, por lo tanto, muestra las fuerzas que se encuentran en oposición y por qué luchan: por ejemplo, el pueblo, el *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega; el destino en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca; la envidia en *Otelo*, de Shakespeare. Un mismo personaje puede asumir varias

funciones actanciales al mismo tiempo o en diferentes momentos y su presencia no es absolutamente necesaria, con tal que en el discurso quede patente su fuerza.

En breve: “Un actante se identifica, pues, con un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase básica del relato una función sintáctica, nos encontramos con el sujeto y el objeto, el destinador y el destinatario, el oponente y el ayudante cuyas funciones sintácticas no ofrecen ninguna duda...”¹⁵ Con el fin de facilitar el trabajo, seguiré la nomenclatura utilizada convencionalmente para señalar a los actantes, en donde D1=destinador; D2=destinatario; S=sujeto; O=objeto; A=ayudante; Op=opponente

En la obra *Feliz nuevo siglo doktor Freud*, de Sabina Berman, encontramos una trama principal, en la que se manifiestan los siguientes actantes:

D1	A	S	O	Op	D2
Petición del padre de Dora	El estatus de Freud, su conocimiento	Freud	Comprobación de su teoría de la neurosis histérica en Dora	Dora, la realidad, las inconsistencias en la teoría de Freud	Freud, Dora, el género femenino

De este esquema podemos extraer información que ayuda a esclarecer lo que sucede. La casilla del D1 deja ver que lo que empuja la acción es la petición de Herr F. para que Freud cure a su hija, Dora. El impulso proviene de una figura paterna, masculina, prototipo del empresario vienés de su momento.

En la casilla del D2 se encuentra en primer lugar Freud, porque la comprobación de su teoría en Dora es un objeto que le conferiría admiración, mayor estatus, éxito social y profesional. Él sería el primer beneficiado en caso de conseguir el objeto que busca. En segundo lugar se encuentra Dora, ya que de ser sanada, obtendría el derecho de ser heredera

¹⁵ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, p.49.

de la empresa y la fortuna de su padre, así como ser enviada a estudiar a una universidad, de esta última consecuencia se desprende que también se beneficiaría el género femenino, al realizarse un cambio que tendría impacto en la sociedad.

La relación Sujeto-Objeto muestra claramente que lo que mueve la acción dramática a lo largo de la obra es el deseo de Freud, y señala la comprobación de su teoría en Dora como Objeto del deseo. Así, a lo largo de las escenas veremos que de diversas maneras el personaje Freud intenta convencer a Dora de su teoría, independientemente de que ésta se ajuste o no a la realidad de lo experimentado por la paciente.

En las casillas A y Op encontramos a Freud (con una serie de atributos) y a Dora, respectivamente. La soledad de Dora en la casilla de oponente muestra que efectivamente se encuentra en situación de desamparo en lo que se refiera al conflicto de la obra. Mientras que Freud se haya cargado de un bagaje profesional y personal con el que intentará conseguir el objeto buscado.

Este análisis inicial permite verbalizar de este modo las fuerzas que se mueven dentro de *Feliz nuevo siglo doktor Freud*:

Motivado por la petición de Herr F, Freud desea comprobar su teoría de la neurosis histérica en Dora, para benefició de él mismo y de Dora, le ayudan su estatus y conocimiento, se le oponen Dora, la realidad y las inconsistencias en su teoría.

Existen dos tramas secundarias, que inciden directamente en la principal. Una de ellas es la que muestra el deseo de Herr K. de obtener sexo con Dora, por medio de una transacción tácita entre éste y Herr F, padre de la joven.

D1	A	S	O	Op	D2
La relación	Frau K, Herr	Herr K	Sexo con	Dora	Herr K,

entre Frau K y el padre de Dora, Herr F	F, su propio deseo		Dora		
---	--------------------	--	------	--	--

La tercera trama es muy breve y de hecho se desarrolla en la segunda parte de la obra, pero tiene gran importancia para el desenlace y la mejor comprensión de las fuerzas que se enfrentan en la obra. Se trata de la aparición de Lou Andreas Salomé y su intención de convencer a Freud de que está haciendo un mal diagnóstico del caso de Dora:

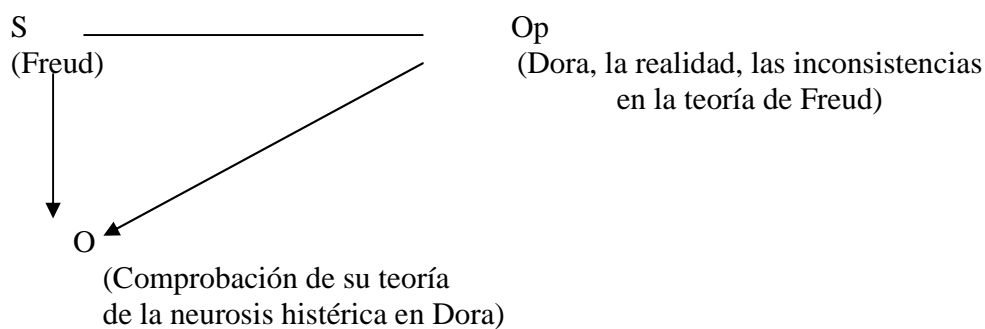
D1	A	S	O	Op	D2
Los comentarios hechos por Freud acerca del caso Dora	Su conocimiento del caso, el hecho de ser mujer ella misma, Gloria (feminista del siglo XX).	Lou Andreas Salomé	Convencer a Freud de que se equivoca en su diagnóstico de Dora.	Freud, la figura de autoridad, el machismo, la serie de ideas en torno a la mujer en la Viena de la época.	Dora, las mujeres en general, la sociedad.

En esta trama encontramos al sujeto Lou Andreas Salomé, cuyo objeto es convencer a Freud de que yerra en su diagnóstico. En este caso la acción es empujada por el destinador del estudio del caso de Dora, hecho por Freud y Lou Andreas; mientras el que destinatario es Dora misma, las mujeres de Viena y su sociedad. Resulta especialmente interesante la dupla de ayudante y oponente, porque encontramos fuerzas femeninas en el primer caso y masculinas en el segundo.

El modelo actancial permite además identificar una serie de triángulos en los que se encuentran relaciones relativamente autónomas en las que se clarifican fuerzas, distribución de éstas, psicología e ideología de la obra. El triángulo activo muestra el sentido, dirección

y significación, de la función de oponente. El triángulo psicológico (de hecho ideológico-psicológico) sirve para demostrar la relación ideológica-psicológica de la relación sujeto-objeto. Mientras que el triángulo ideológico es útil para descubrir el beneficiario de la acción que ocurre en la obra.¹⁶

El triángulo activo, formado por sujeto, objeto y oponente de la trama principal de la obra que nos ocupa queda del siguiente modo:

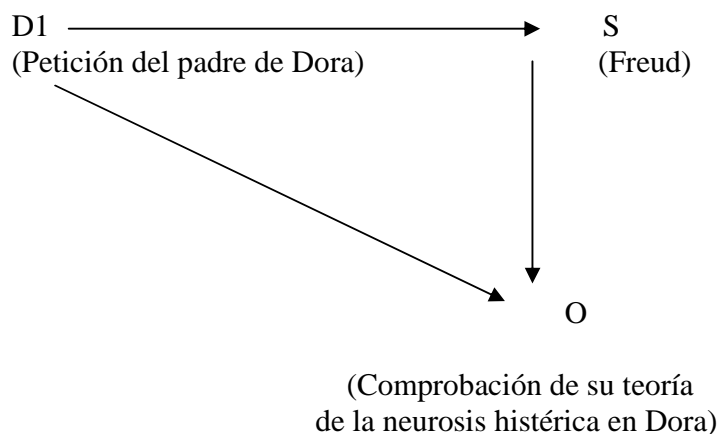


En este triángulo encontramos que en la casilla Op se ubican fuerzas que no se oponen a Freud de manera directa, sino a la comprobación de su teoría. De hecho, uno de los elementos de este actante, Dora, no se enfrenta directamente al actante Freud, sino a su Objeto de deseo, es decir la ya señalada comprobación teórica. Hay también en el actante Op un elemento que pertenece al mismo Freud, se trata de las inconsistencias acerca de su teoría, de donde se deduce que las fuerzas opositoras no son sólo externas, como Dora y la realidad, sino también internas o emanadas del propio Freud. Esto resulta esclarecedor porque nos hace ver que no es específicamente Dora el Objeto del deseo, sino algo en lo

¹⁶ Ibid., p. 60.

que ella puede colaborar, de ahí que las acciones de Freud tengan como objetivo el convencimiento de su teoría, en algún momento se puede hablar incluso de un intento de imposición de esta teoría. El conflicto se da, sobre todo, en el plano de las ideas y menos en el de las acciones físicas.

El triángulo psicológico, en el que se explican al mismo tiempo aspectos ideológicos y psicológicos, es el formado por Destinador, Sujeto y Objeto. Su utilidad consiste en que muestra cómo la caracterización psicológica de la relación Sujeto-Objeto, está en estrecha dependencia con lo ideológico.¹⁷ En *Feliz nuevo siglo doctor Freud* esta relación de actantes queda como se expone a continuación:

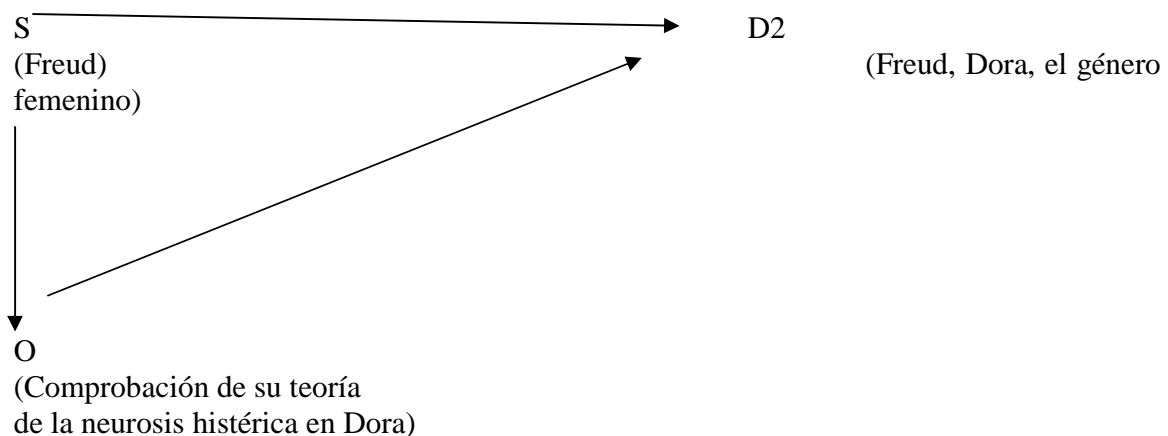


En este triángulo se hace evidente la relación de la petición del padre Dora, con el deseo de comprobar la teoría de la neurosis histérica en la paciente. Se trata de un deseo surgido a partir de una ideología patriarcal, que se combina con otra parte de esa ideología, la del propio actante Freud. Ambas fuerzas, la de D1 y la del S, se dirigen hacia el actante O, de donde se puede extraer la conclusión que se trata de un conjunto de fuerzas

¹⁷ Ibid., p. 61.

patriarcales que se dirigen a la consecución de un deseo que sólo se puede obtener a través de un personaje femenino. Por otra parte, el Objeto del deseo implica concepciones de salud mental que tienen que ver con la sociedad y sus ideas de normalidad, enfermedad y comportamientos socialmente aceptables.

Por último corresponde trazar el triángulo ideológico, en el que encontramos el beneficiario último de las acciones emprendidas a lo largo de la obra, es decir el beneficiario, que bien puede ser un individuo, un grupo, la sociedad. “El triángulo ideológico se pregunta por la relación entre el sujeto y el destinatario, entre la acción individual del sujeto y sus consecuencias individuales y, también socio-históricas.”¹⁸ De esta relación se puede extraer el sentido tanto individual como social del desenlace.



En este caso el triángulo ideológico es especialmente importante porque señala cómo la comprobación de su teoría no sólo beneficiaría a Freud, sino también a Dora (en el sentido social de bienestar en su contexto) y al género femenino. Un S claramente individual puede obtener un beneficio egoísta que, sin embargo, tiene repercusiones en un

¹⁸ Ibid., p. 63

actante compuesto por el propio Sujeto, el Objeto y un elemento más, que corresponde al aspecto sociohistórico señalado en el párrafo anterior.

ACTORES

Definimos a los actores como “unidades particulares que el discurso dramático especifica con gran sencillez: un actor (del relato)=un actor (un comediante) ”¹⁹, de aquí se puede agregar que un actor es la lexicalización de un actante realizada en un relato, en esta caso un texto teatral, es decir la manifestación de la fuerza contenida en el actante. Si bien la palabra “actor” es usada tradicionalmente para referirse a la persona que tiene como profesión la actuación, dentro de la Semiótica no sucede así, debido a que se ha traducido la palabra del término francés *acteur*, frente a *comedien*, que es como se nombra en este idioma a quien ejerce la labor de actuación en los escenarios.

Con base en lo anterior es posible señalar que los actantes presentes en *Feliz nuevo siglo doktor Freud* se lexicalizan de la siguiente forma:

D1= Herr F

S=Freud

O= Dora

Op= Dora, Freud, Lou Andreas, Gloria

A=Freud, Herr F, Frau K, Herr K

D2=Dora, Freud

¹⁹ Ibid., p. 77

La presencia de los actores como lexicalizaciones de actantes muestra que estos se pueden manifestar en distintas funciones. De hecho, en un análisis de microsecuencias se encontrarían incluso más variaciones que las que aquí se presentan y no se trata de un hecho extraño en un texto dramático. Del mismo modo podemos encontrar que una misma función, por ejemplo la de Op, puede estar lexicalizada en varios actores, como se ha visto arriba.

ROLES

En cuanto a los roles, puedo añadir que es un concepto usado en términos dramáticos como “un modo de identificarse imaginariamente con un personaje; así, un rol en una obra teatral existe independientemente del actor particular que lo encarna”.²⁰ Evidentemente esta idea de rol tiene una relación con lo social y el rol teatral tiene una indudable conexión con el rol social. Según Enrique Pichón-Rivière un rol es “un modelo organizado de conducta relativo a cierta posición del individuo en una red de interacción ligado a expectativas propias y de los otros”.²¹ De lo anterior podemos pensar, entonces, que dentro de *Feliz nuevo siglo doktor Freud*, encontramos diversos roles que tienen que ver tanto con la sociedad de la que habla la obra, es decir la Viena de fin del siglo XIX, como con la que produce la obra, México fin de siglo XX. La aseveración anterior no es temeraria, ya que para que la obra pueda ser comprendida es necesario que se produzca una identificación del receptor acerca de los roles que están en juego.

La palabra “juego” es muy importante aquí, porque socialmente la identidad se construye a través de la adjudicación y aceptación de una serie de roles que funcionan en

²⁰ Eduardo Pavlovsky y Juan Carlos de Basi, *Lo grupal: historias-devenires*, p. 57.

²¹ Citado en Eduardo Pavlovsky y Juan Carlos de Basi, *Lo grupal: historias-devenires*, p. 58.

diversas capas y en varias combinaciones. Así, Freud tiene los roles de esposo, científico, y médico:

Marta, la esposa de Freud, entra. Lleva un delantal de una de cuyas bolsas asoma un plumero. Para no ser interrumpido, Freud se inclina dramáticamente sobre su escritorio para escribir en tanto Freud 2 toma la dirección de la redacción: ya no escribe, sino que habla hacia nosotros mientras Freud y Freud 3 apuntan en sus respectivos cuadernos.

Freud 2: En el consultorio del psicoanalista, donde/

Marta: La cena/

Freud: (*Un poco molesto, levantando la vista del escritorio.*) ¿Sí?

Marta: La cena estará lista en media hora.

Freud: Correcto. Gracias Marta.

Marta toma el cenicero de plata, lo vacía, lo limpia con su delantal, lo deja en su lugar; todo esto mientras Freud sigue escribiendo y Freud 2 redactando.²²

Al mismo tiempo Freud también cumple el rol de padre con su hija Ana:

Entra Ana al consultorio con una charola. Freud de nuevo se inclina para concentrarse sobre su escrito.

Freud 3: Precisamente por ello habría de enseñarme mucho más sobre los procesos de la mente.

Ana: Papá.

Freud 3: Tales como la transferencia/

Freud: (*Alzando despacio el rostro.*) Sí, Do...

Freud: ¿Do...? ¡Dora!

Freud 3: No: Ana, Ana.

Freud 3 y 2: (Señalando a Freud) Lapsus lingüe, lapsus lingüe.

Freud: ¿Sí, hija?

Ana: La cena.

Freud: (*Luego de consultar el reloj que se encuentra sobre su escritorio.*) Se me pasó el tiempo. (Se pone en pie y mientras sale con su hija:) Gracias, Ana. Vamos a ver qué cocinó tu mamá.²³

Así pues, los roles, tanto en el teatro como en la sociedad, se cumplen por un proceso de aceptación y adjudicación, siempre en diálogo con el resto de los roles aplicados por las redes sociales en las que se mueve el sujeto. En este caso, al tiempo que Freud es padre, esposo, científico, médico, Marta es esposa, ama de casa y madre. Ana, por su parte

²² Sabina Berman, *Feliz nuevo siglo doktor Freud*, p. 27

²³ *Ibid.*, p. 29

juega el rol de hija. Dora el de joven rebelde frente a su padre y madre, el de paciente en relación con Freud , el de mujer para Herr K, (quien la desea sexualmente). Frau K es esposa en relación con Herr K y amante de Herr F, padre de Dora.

Cada uno de las lexicalizaciones de los actantes se relaciona con el resto de los personajes en un juego de roles que necesitan características mínimas para ser reconocidos y decodificados por los potenciales espectadores. El inventario de roles puede ser extensísimo, pero para el propósito de este trabajo, lo importante es que se trata de roles que tiene correspondencia tanto con el contexto construido por el texto dramático, con su propio tiempo y espacio; como con el contexto de producción y representación de la obra teatral, es decir, el México de fin de siglo XX. Esta correspondencia está dada por el hecho de que se trata de roles de una cultura occidental, pero sin duda ha habido especial cuidado de la autora para hacer legible el conflicto de la obra para su potencial público. Quien haya leído un texto del siglo XIX, o el propio caso Dora, el escrito por Sigmund Freud, podrá comprender que *Feliz nuevo siglo doktor Freud* es una obra contemporánea, hecha para el público mexicano, que usa lenguaje, conceptos y las aclaraciones pertinentes para asegurar su lectura. Dentro de la red de signos que permiten esta lectura están los ya mencionados roles.

ANÁLISIS REFERENCIAL METAFÓRICO

Un personaje de una obra dramática puede tener una función metafórica y/o metonímica en el nivel histórico social. En este nivel dicho personaje forma parte de una red o redes de sentidos que ayudan a construirlo como conjunto semiótico dentro de una obra. La metáfora

funciona a partir de la identificación de dos elementos entre los cuales existe semejanza, es decir que funciona por similitud, mientras que la metonimia hace uso de una operación de contigüidad entre los términos. Roman Jakobson es el autor de una teoría que es aplicable al funcionamiento metafórico y metonímico dentro del teatro, de acuerdo con sus ideas:

[The] metaphoric substitution forms one of the fundamental poles not only of language use but of semiotic activity in general. The other pole is likewise categorized by means of a rhetorical figure: metonymy, the substitution of cause for effect or of one item for something contiguous to it... (...) realism, for instance, is largely metonymic (...) the metonymic substitution is closely related to the index (each being founded on physical contiguity).²⁴

El teatro puede ser visto como una actividad semántica, ya que para su apreciación se requiere la obtención de significado. Incluso en las formas de teatro más abstracto, al efectuarse la narrativa (para sí mismo o para otro) del espectáculo, se hará necesaria una labor de creación de significado. Ahora, es importante señalar que tanto un creador como un espectador “no sólo ‘emplea’ la metáfora, sino que la ‘efectúa’, la ‘actúa’”. La metáfora es ante todo un acto”.²⁵ Si consideramos la metáfora como un acto, un acto constituido por elementos lingüísticos o de representación podremos comprender que se trata de una actividad para la que es necesaria la “conciencia de la dualidad de sentido de la expresión, de la simulación (como si) de que no hay tal dualidad”.²⁶

Para el propósito de este trabajo, es decir el del análisis del personaje extranjero en la dramaturgia mexicana contemporánea, es importante explorar el funcionamiento referencial metafórico y metonímico de los personajes que integran la obra *Feliz nuevo*

²⁴ Elam Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 18.

Traducción: “La sustitución metafórica forma uno de los polos fundamentales no sólo del uso del lenguaje, sino de la actividad semiótica en general. El otro polo está asimismo categorizado por medio de una figura retórica: la metonimia, la sustitución de causa por efecto o de un objeto por otro contiguo a éste (...) el realismo, por ejemplo, es ampliamente metonímico (...) la sustitución metonímica está estrechamente relacionada con el índice (basados ambos en la contigüidad física)”.

²⁵ Chantal Maillard, *La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética*, p. 107.

²⁶ *Ibid.*, p. 103.

siglo doktor Freud, de Sabina Berman. Hablo de una función referencial metafórica y metonímica y no de metáfora y metonimia aisladas porque en el teatro el material para la creación de estas figuras hace uso de signos escénicos y es evidente que se habla de metáfora y metonimia como una transposición de la poética textual en una suerte de equivalencia de sentido. No existen signos teatrales específicos del teatro, de hecho casi cualquier signo cultural puede ser utilizado en el teatro, sin embargo es su uso en la escena teatral lo que le confiere al signo su cualidad escénica o teatral.

Diversos autores concuerdan en que la función referencial es una de las características centrales del teatro. Para Jean Alter: “When it refers to an imaginary story, theatre is involved in a process of communication [...] From the perspective of a semiotic theory, this referential function, or referentiality, clearly constitutes the central feature of theatre”.²⁷ Fernando de Toro señala que todo lo que se encuentra en el escenario es ficción, un signo de algo más, que puede tener distintos referentes.²⁸ Por su parte, Keir Eliam llama la atención hacia la referencialidad del teatro al señalar que: “Dramatic worlds, to the extent that they are representable *in* Wo (that is, in the actual world of the spectators), are always accessible *to* that world: indeed, the world WD of the drama is necessarily *based on* the spectators’ actual world”.²⁹

De esta forma, la obra teatral de Sabina Berman -en tanto que texto dramático, es decir con un propósito escénico- funciona como un espesor de signos y tiene una función

²⁷ Jean Alter, *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, p. 32.

Traducción: “En tanto que se refiere a una historia imaginaria, el teatro está involucrado en un proceso de comunicación [...] Desde la perspectiva de una teoría semiótica, esta función referencial, o referencialidad, constituye claramente la cualidad central del teatro”.

²⁸ Fernando de Toro, *Theatre Semiotics. Text and Staging in Modern Theatre*, p. 86.

²⁹ Eliam Keir, oip. Cit., p. 63.

Traducción: “Los mundos del drama, en tanto que son representables en Wo (esto es, en el mundo real de los espectadores), son accesibles a ese mundo: de hecho, el mundo WD del drama está necesariamente basado en el mundo real de los espectadores”.

referencial tanto en su totalidad como en cada uno de los signos que la conforman. Podemos decir que los signos apuntan, por medio del significado, a referentes textuales, escénicos, y finalmente referentes de una realidad determinada. De Toro señala que uno de los problemas para comprender esta referencialidad del teatro surge de lo que Roland Barthes ha llamado “el efecto de lo real”:

Este efecto de lo real consiste en el hecho de que la representación escenifica un referente o que fabrica y construye un contexto real en el escenario porque los objetos, las palabras y los actores tienen una verdadera existencia material. Por otra parte, sin embargo, estos referentes no son reales porque son signos de signos de lo que se está siendo representado: los objetos representan un tiempo y un espacio, las palabras vienen de un texto y éste es una ficción, y el actor es un personaje.³⁰

Las dos primeras formas de referencialidad, hacia el texto y hacia la escenificación, apuntan a la última, porque es la realidad cultural la que determina las otras formas de referencialidad: texto y objetos pertenecen a una cultura, es decir a un espacio físico, real, dentro del que pueden significar. Sin embargo en el teatro las tres formas de referencialidad funcionan a un tiempo, incluso cuando no existe un texto escrito el propio espectáculo construye una narrativa. Si el espacio teatral está vacío, el actor llenará con su cuerpo la totalidad de la referencialidad espaciotemporal de la escena. En el teatro todo significa, incluso los movimientos hechos sin intención alguna por el actor pueden apuntar hacia significados no deseados, “el rasgo más inocente, el más gratuito en apariencia, tiende a ser percibido por el espectador como indicio de elementos por aparecer, aunque la expectación quede luego defraudada”.³¹

La referencia al mundo exterior es la que más frutos puede entregar en el análisis de *Feliz nuevo siglo doktor Freud*, debido a que los signos empleados por Sabina Berman

³⁰ Fernando de Toro, op. cit., p. 87. (La traducción es mía).

³¹ Anne Ubersfeld, op. cit., pp. 22-23.

apuntan a referentes que tienen implicaciones muy interesantes. El primero de ellos es el personaje Freud, que, como ya fue señalado antes, tiene entre sus roles el de padre, esposo, científico, médico. Todo lo anterior enmarcado en el concepto de extranjero, esto, observado desde el punto de vista del espectador del teatro, para quien cada uno de esos roles estará siempre marcado por un contexto del ajeno, el otro, el extranjero. Ahora bien, creo necesario aclarar que me refiero al referente de un signo como lo define Umberto Eco, es decir: “una entidad abstracta que no es otra cosa que una convención cultural”³² y no al uso dado por otros autores, para quienes el referente es siempre un objeto específico existente en el mundo. Por su parte, la unidad cultural a la que apela un significado podrá ser “una persona, un lugar, una cosa, un sentimiento, una situación, una fantasía, una alucinación, una esperanza o una idea”.

Cada uno de los roles analizados en *Feliz nuevo siglo...*, en combinación con otras características, ayuda a la formación de otros significados tanto en el plano metafórico, como en el metonímico. En el plano metafórico, por ejemplo, se generan significados que apuntan a Freud como padre que no comprende a su hija, como esposo que no tiene una buena relación con su esposa, como científico que no consigue comprender un problema que se le presenta (el caso de Dora) y como médico con necesidades cotidianas de seguridad económica. En estos planos metafóricos, el Freud de Sabina Berman es “como algo más” en niveles de sentido que funcionan al mismo tiempo, sincrónica y diacrónicamente, tanto dentro como fuera de la ficción escénica:

Dora tiene un reflejo de tos como de vómito que se convierte de inmediato en tos: tose dos veces.

Dora: Es usted igual que mi papá. (*Tose otra vez*) Amable. Educado. (*Tose*) Y mentiroso. Cree lo que le conviene, nada más.

Freud: ¿Qué me conviene?

³² Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, p. 71.

Dora: (*Replica con una ira creciente.*) Que haya imaginado el beso.

Freud: (*A nosotros, apretándose con dedos el entrecejo –le duele la cabeza.*)

Interesante.

Dora: Mi papa le paga para que “nada le pase a su familia”, como dice mi mamá.³³

En esta breve escena Dora y Freud establecen una relación entre médico y paciente, pero también se deja ver el vínculo económico entre el padre de Dora y Freud y el inicio de una relación con rasgos de paternidad. El médico es como un padre, ella es como una hija para él, las reclamaciones toman tonos de un conflicto filial, dato que es reforzado hacia el final de esta misma escena:

Freud: En una sola sesión Dora había pasado conmigo de la complicidad amorosa al odio, un vínculo tan intenso, o más, que el amor. No en vano me llegó a decir hasta en tres ocasiones:

Dora: (*En tanto Freud traga la pastilla, saliendo.*) Sí, es usted idéntico a mi papá.³⁴

La cualidad que Dora encuentra en Freud de ser “idéntico” a su padre, Herr K., ha sido antes reforzada por las didascalias: “Freud y Herr F. hablan. Es notable la semejanza entre ellos. Herr F. es un burgués, como Freud; de 45 años, como Freud; vestido también con un traje de tres piezas –el suyo impecable y nuevísimo-. Y también como Freud con bigote y barba cortada al ras de la quijada. Usa lentes gruesos”.³⁵ En la cita anterior la referencia se efectúa al menos en dos niveles, el primero es la referencia a un momento histórico y social, el de la Viena de finales del S.XIX y principios del S.XX, específicamente el medio social de la burguesía judía, representada por los personajes de Freud y Herr F. El primero es un científico y el segundo un hombre de negocios. El hecho de que ambos vistan trajes de tres piezas y lleven la barba del mismo modo bien podría ser visto como rasgos con los que la autora tipifica a los hombres de ese momento y de esa

³³ Sabina Berman, op. cit. p. 25

³⁴ Idem.

³⁵ Ibid., p. 15

clase social, con la salvedad de que el traje de Freud, “un poco usado”³⁶ señala una posición económica menos holgada que la de su interlocutor y funciona como un índice de su labor dedicada a la investigación, menos lucrativa que otras en su sociedad y momento histórico.

La idea de las características comunes a los hombres de la sociedad vienesa del momento referido en *Feliz nuevo siglo doktor Freud* se subraya con el hecho de que la autora plantea que sean los mismos actores los que interpreten a Freud 3 y Herr F, y a Freud 2 y Herr K, todos con el mismo traje de tres piezas y con cambios dados por el uso o no de anteojos, y peluquín o cabeza calva, como sucede con el último par mencionado. La trinidad formada por Freud, Freud 2 y Freud 3 es a su vez una reiteración de la idea del hombre como género, con cualidades que lo hacen apenas diferenciable de sus congéneres, así como un juego implícito con la teoría del Yo, Súper yo y Ello de Freud. Esto último es apenas un guiño hecho por la autora y quizá una forma de despistar al público que va en busca del lugar común esperado en una obra que hable de Sigmund Freud. La realidad es que esta tríada no muestra las características que otorgó Freud al aparato psíquico humano. De este juego de identidades, Jacqueline Bixler extrae la sugerencia de que “todos los hombres son iguales; se ven iguales, y por ende, piensan igual”.³⁷ El dicho anterior tiene un referente en una frase popular de uso en México, que es precisamente “todos los hombres son iguales”.

De la similitud con el estado de cosas en relación al machismo y al patriarcado expuesto en *Feliz nuevo siglo doktor Freud*, por ejemplo, se deriva otra forma de referencialidad, ésta, la que se refiere al exterior, a la sociedad mexicana. Justamente la recién mencionada frase popular esconde tras de sí una larga historia de abusos de poder

³⁶ Ibid., p. 13

³⁷ Jacqueline Bixler, *Sediciosas seducciones: Sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*, p.72.

derivados de una cultura machista. El juego escénico de los Freud 2 y Freud 3 que se transforman en Herr F y Herr K son sin duda comprendidos por los espectadores de la sociedad mexicana como una forma de señalar lo que el *vox populi* canta.

El control ideológico que Freud ejerce sobre los personaje femeninos no se restringe al campo doméstico. También en el profesional demuestra ser quien mueve los hilos desde una posición masculina fundada en atavismos patriarcales. Sabina Berman exhibe cómo el psicoanálisis freudiano está fundado en presupuestos de una visión dualista (masculino-femenino) del mundo, en el que la mujer es un ser pasivo e incapaz de saber lo que en verdad desea. En la escena 9 Freud discute con Lou Andreas-Salomé,³⁸ el caso de Dora y en su hipótesis señala que la tos de ésta es un rechazo a su propia femineidad. Según Freud, Dora se percibe a sí misma como un castrado y esta idea le provoca un violento rechazo:

Freud: Y la tos, en efecto, es su protesta por ser, irremediabilmente, sólo una mujer.

Freud 3: Una masoquista biológica.

Freud 2: *Freud dixit. Tres ensayos de teoría sexual.*

Freud se levanta a servirse un vaso de agua.

Lou: (*A nosotros*) Me sentí insultada, claro, y sumamente mujer. Como si un rubor recorriera todo mi femenino cuerpo. Y tuve un creciente deseo de protestar, de decirle a Freud: así es, así ha sido durante siglos: las mujeres son los eunucos de la sociedad, sin libertad, sin dinero ni poder, pero puede ser distinto. ¿Por qué usted, que ha visto más allá de su propia cultura en tantas cosas, aquí no puede ver más allá? ¿Qué tal que Dora es...? Digo: podría imaginarse, ¿qué tal que Dora es una nueva mujer?³⁹

El personaje de Freud es una metáfora del poder del saber, que decide destinos con base en criterios “científicos”. Al terminar la obra comprendemos que la ciencia freudiana ha fallado, que es humana y perfectible y no podemos menos que preguntarnos si no sucede lo mismo en nuestro presente. La ruptura de la “cuarta pared” en el momento en que Lou

³⁸ Intelectual rusa nacida en 1861, fue una escritora prolífica y psicoanalista que se relacionó, además de con Freud, con Nietzsche.

³⁹ Sabina Berman, op. cit., pp. 50-51

Andreas-Salomé señala su incomodidad con la hipótesis de Freud (señalada por la didascalia “A *Nosotros*”) indica la cercanía deseada por la autora con el público. El personaje simula dejar la ficción, incluso el tiempo teatral, para comentar con el público presente en la sala lo que realmente piensa. La crítica sucede en un espacio de una intimidad escénica en la que un personaje extranjero, una mujer, encarna una conciencia crítica que le habla directamente al público mexicano acerca de la posibilidad de la existencia de “una nueva mujer”.

Por su parte, y a manera de contrapunto, el personaje llamado Marta es esposa, ama de casa y madre. Su relación con Freud es de subordinación. Una relación muy similar a la de muchas mujeres mexicanas en el momento en que esta obra fue escenificada e incluso hoy en día. Indudablemente cada ciudadano mexicano confrontado con una escena que representa un estado de cosas en el que el hombre necesita estar tranquilo para trabajar y ve a su mujer como una molestia encontrará que Marta es como alguien a quien conoce o ha conocido: “*Marta toma el cenicero de plata, lo vacía, lo limpia con su delantal, lo deja en su lugar; todo esto mientras Freud sigue escribiendo y Freud 2 redactando*”.⁴⁰

Las didascalias arrojan datos muy importantes para comprender significados que el signo “Marta” contiene. El delantal indica que se dedica a las labores del hogar y que hace esta tarea con regularidad. El uso del delantal, que en principio es una prenda de vestir, le agrega un significado de proximidad objetual (mujer-delantal) que la transforman en un ser cuya función primordial es la limpieza doméstica. La propia Dora señala a su madre como el ejemplo de lo que no quiere ser:

Dora: Ay doctor, mi mamá es una tonta –una imbécil, pero profunda, doctor-. De verdad. No hace nada más que limpiar y coser y cocinar. Dice mi papá que de joven le

⁴⁰ Ibid. p. 27

interesaba el mundo –la política, la literatura-. Pero el matrimonio le encogió la inteligencia y ahora todo es los botones y los tapetes y las manchitas en la plata...”⁴¹

Dora continúa el anterior parlamento con una larga descripción acerca de la vida de su madre, en donde señala que desprecia una serie de comportamientos asociados a un tipo de mujer sumisa, ceñida al espacio doméstico, inculta y atenta al “qué dirán”. El conjunto formado por Dora, Marta y Lou Andreas-Salomé ejerce una serie de fuerzas que mueven la acción dramática dentro de la obra: Marta es el origen, el punto de partida del estado de cosas, Lou es la mujer pujando por abrirse espacio, pero incapaz de enfrentarse directamente, mientras Dora es vista como la posibilidad plena de una nueva mujer. Cada una de ellas es un referente metafórico, un “como sí” que es actualizado por el espectador.

ANÁLISIS REFERENCIAL METONÍMICO

Como hemos visto, en el teatro la metáfora funciona por la identificación de semejanza entre dos objetos (personajes, roles, caracteres, funciones) y se basa no sólo en la iconicidad del actor, objetos y espacios teatrales, sino también por la intervención de la referencia social e histórica. La metonimia, por su parte, tiene su principal cualidad en la capacidad de señalar al todo por medio de una parte. Como ejemplo del uso del objeto metonímico, De Toro señala a Gordon Craig, “cuyas puestas en escena sugerían, a través de una combinación de telones y luz, iconos visuales que no contenían casi ninguna de las propiedades del objeto imitado, puesto que se trataba de crear una ilusión referencial y no

⁴¹ Ibid., p. 22.

de actualizar el referente en la escena”.⁴² El encanto de la metonimia en el teatro, es su capacidad de aludir eludiendo, hay una estructuración restitutiva que alude a una falta.⁴³

Las posibilidades de análisis de elementos metonímicos en *Feliz nuevo siglo doktor Freud* son múltiples. Sin embargo resulta relevante el análisis del espacio-tiempo porque se refiere a sitios y momentos cargados de significados muy interesantes para el objetivo de este trabajo. El espacio inicial, del que parte la obra, es señalado por la autora en la didascalia como “un lugar abstracto”. Este lugar, sin embargo, va cobrando sentido a través del uso y los pocos objetos que metonímicamente definen espacialmente. El primer parlamento de Freud inaugura el espacio de una “conferencia científica”: “En 1897, hace ya tres años, adelanté ante ustedes –y en este mismo foro científico- ciertos puntos de vista acerca de la neurosis histérica...”⁴⁴

Este espacio es inmediatamente después invadido por Freud 2 y Freud 3, quienes exhiben el *fluir* de pensamiento de Freud ocurrido en un pasado anterior a la mencionada conferencia, con lo que un espacio psicológico es establecido. En cada uno de estos casos, son los efectos de un parlamento lo que define al espacio-tiempo.

En la escena 2 la didascalia señala “consultorio”, mismo que es establecido en el texto por la acción que se desarrolla en el espacio. El consultorio es el sitio donde Herr F., el padre de Dora, relata a Freud por primera vez la enfermedad de su hija. Así, la función determina metonímicamente al consultorio por virtud de la consulta, es decir, lo que sucede en el espacio.

⁴² Fernando de Toro, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, p. 130.

⁴³ Véase José Luis Valenzuela, “La producción del discurso teatral desde un punto de vista psicoanalítico”, en Fernando de Toro, *Semiótica y teatro latinoamericano*, pp. 63-112.

⁴⁴ Sabina Berman, op. cit., p. 13.

Mientras Herr F. relata lo sucedido, en otra parte del escenario Dora escenifica el momento en que intentó suicidarse:

En otra área, muy lejana, Dora tose, luego replica:

Dora: No mientas. Todo sería más fácil para ti y Frau K., esa puta.

Herr F. Qué palabras. (*Tose*) La abofeteé. (*Dora recibe la bofetada*) Por Dios, ¿qué tiene que ver Frau K. con esto?

Dora y Herr F. se congelan.

Freud: (*A nosotros.*) Por supuesto llamo aquí Frau K., así, Frau K., para proteger la identidad de la dama en cuestión.⁴⁵

Así, el reclamo de Dora en el área lejana del escenario funda un espacio más, en este caso un sitio doméstico pasado por el recuerdo relatado y escenificado. Al mismo tiempo, el hecho de que la autora pida que la acción se congele para que Freud haga una intervención con un comentario científico, nos recuerda que seguimos en la conferencia inicial, aunque ésta haya sido ya habitada por la voz interna de los recuerdos de la psique de Freud, así como la voz de Dora y su padre.

La fragmentación del espacio, el cruzamiento de sitios y tiempos son elementos que refieren a la estructura de los sueños y a la libre asociación de ideas. El psicoanálisis pues, no sólo es nombrado sino que es construido espacial y temporalmente por medio de algunos de sus constituyentes por virtud de referencias metonímicas. La obra toda puede ser vista como un psicoanálisis expuesto, diseccionado y exhibido en cada una de sus parte ante el espectador. La realidad del todo que constituye el análisis de la psique de Dora es llevada al escenario por medio de referentes metonímicos. Están presentes por medio de los espacios construidos en escena las historias que muestran el caso Dora y sus dos protagonistas, la propia Dora y Sigmund Freud. En el psicoanálisis freudiano la relación con los padres es fundacional y explica muchos de los comportamientos posteriores del

⁴⁵ Ibid., p. 16-17.

paciente. Así, en *Feliz nuevo siglo doktor Freud*, tenemos la historia familiar de Dora representada por medio de la narración hecha tanto por la propia Dora, quien como ya hemos señalado habla en términos despreciativos de la imagen de su madre, como por Herr F, su padre, quien establece el estado de su vida emocional doméstica en unas cuantas frases:

Herr F.: Tengo otro hijo, pero Dora es mi preferida. Es sumamente inteligente; es mi consejera, mi/He pensado incluso que Dora pueda ser la heredera de mis negocios, a pesar de ser mujer. (*Se lleva la mano a la frente.*) Tengo un matrimonio desdichado, Herr, doctor. Si no me he separado de mi mujer es únicamente por Dora; porque no he querido perder su...⁴⁶

En el anterior parlamento, el espacio tiempo del psicoanálisis construye los antecedentes y da paso a eventos de los que ya hemos hablado, como el episodio en el que Dora amenaza a su padre de que se suicidará si no deja a Frau K. La información dada, insisto, funciona como marcas metonímicas que construyen una suerte de cronotopo⁴⁷ psicoanalítico que es reforzado con un objeto paradigmático y metonímico: el diván, que es señalado en la didascalía, aunque su presencia no había sido necesaria para saber que estábamos en un consultorio psicoanalítico y que lo que acontecía era parte de un psicoanálisis. Es interesante cómo tiempo y espacio se superponen en el final de la escena 3, porque antes que su padre termine su entrevista inicial con Freud, éste hace un rompimiento para hablar al público para volver momentáneamente al momento en que hablaba con Herr F., tras lo que Dora aparece sentada ya en el mencionado diván:

Freud: (*A nosotros*) Y aquí el padre de Dora se fugó a la filosofía. (*Mientras saca de un bolsillo de su chaleco un pastillero:*) A ese bla, bla bla de generalidades que llamamos filosofía y con la que escapamos de nuestro destino

⁴⁶ Ibid., p. 16

⁴⁷ El término, usado originalmente en el análisis literario por Bajtín, se refiere a “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”. Véase Sullá, Enric, ed., *Teoría de la novela*. p. 63.

individual. (*Traga una pastilla, luego se dirige a Herr F., interrumpiéndolo:*) Herr F.

Herr F.: ¿Perdón?

Freud: ¿Y la tos: cuándo dice que empezó?

Herr F.: ¿A-a mí?

En un espacio contiguo está ya Dora sentada en el diván.

Dora: No, lo de mi papá es “neurastenia”. (*Dora indica con los dedos las comillas de sus palabras. Así indicará siempre las comillas que dice.*)

Herr F.: ¿A mi hija? Desde/desde la alucinación del beso tose. (*La luz va yéndose de sobre Herr F.*)⁴⁸

Hasta este momento, por virtud de la función referencial metonímica, se han construido ya una serie de sitios que apuntan a espacios y tiempos varios: el espacio-tiempo original, del que parte la ficción de la obra, construido a partir del primer parlamento y que nos introduce como participantes de una conferencia internacional cuyo tema es el psicoanálisis, el del consultorio de Freud, el del propio psicoanálisis y la historia de vida de Dora, a lo que se agregará más adelante incluso una presencia exotópica⁴⁹, la de Gloria, una mujer de los años setenta, a quien se puede identificar, a través de diversos índices de su vestido y discurso como una feminista o una mujer emancipada, la nueva mujer que Lou-Andreas Salomé adivinaba ya y con la que dialoga sobre el escenario:

Otra área va iluminándose para poder incluir a una mujer vestida a la usanza de los años setenta del siglo XX: en pantalones negros, zapatos bajos y con el cabello corto: Gloria.

Lou: Pero...

Gloria: ¿Pero...?

Lou: Me acordé de las palabras de Freud sobre las sufragistas. (A nosotros) Viena estaba llena de sufragistas por aquel entonces.

Freud 3: ¿Quieren el voto?

Gloria: Sí, lo queremos.

Freud 2. Como los hombres.

Lou: Bueno, sí, como ustedes.

Freud 3: Querrán pronto tener sus propias cuentas de banco, manejar automóviles, ¡poder iniciar trámites legales! (Sigue enumerando imposibles, pero sólo escuchamos a:)

⁴⁸ Sabina Berman, op. cit., pp. 20-21.

⁴⁹ Mijail Bajtín acuñó el término “exotopía” para referirse a la no pertenencia a una cultura dada.

Freud 2: ¿Ser ministras de estado?
 Lou: (*Al mismo tiempo que Gloria.*) Bueno, no sé si...
 Gloria: ¿Por qué no?
 Freud 3: Qué fastidio estas señoras fálicas.
 Fred 2: Quejosas.
 Freud 3: ¿Por qué no son/
 Freud 2: dulces y agradables?
 Freud 3: Como son en esencia las mujeres.
 Gloria: ¿Por qué los negros no quieren ser esclavos?⁵⁰

Los referentes metonímicos revisados apuntan hacia el propio cronotopo del texto dramático, el espacio-tiempo de la escena, y al mismo tiempo a referentes del mundo exterior, el de los espectadores. Por medio de signos identificables por el público, como los pantalones, los zapatos bajos y el cabello corto, Sabina Berman introduce no sólo a un personaje, sino a toda una carga semántica cuyos referentes apuntan a una ideología, un momento histórico e incluso emocional.

Al mismo tiempo, los objetos y eventos mostrados en escena, pese a referirse a un espacio teatral que a su vez se señala hacia un momento y sitio extranjeros, o imposibles fuera del escenario, son factibles de ser decodificados por el espectador mexicano, quien comprende que por virtud de palabras como “Herr” o “Frau”, los personajes se convierten en extranjeros, unos extranjeros que curiosamente fuera de esas dos palabras hablan el resto del tiempo en español y significan de un modo cercano. La semiotización de la que somos partícipes “involves the showing of objects and events (and the performance at large) to the audience, rather than describing, explaining or defining them. (...) It is not, again, the dramatic referent –the object in the represented world- that is shown, but something that expresses its class”.⁵¹

⁵⁰ Sabina Berman, op. cit., pp. 51-52.

⁵¹ Keir Elam, op. cit., p. 30.

Hacia el exterior los significados se construyen a partir de la recepción por parte del espectador, que dependiendo de su propia experiencia cargará de sentido a los signos que se le ofrecen. La obra se actualiza en cada representación o lectura y sus signos funcionan dentro de un marco cultural que no se puede pasar por alto: se trata de una red de sentidos preexistente, no uniforme, pero con interconexiones. No existe un control total sobre lo que el público decodificará, pero tampoco se trata de un proceso aleatorio:

Communicated always imperfectly by the sender, the referent undergoes a further alteration during its decoding by the receiver of signs [...] In order to obtain specific referents from these general definitions, the receiver must supply them with enough additional properties to concretize them firmly in a specific spatial and temporal context. This concretization is a mental operation that relies on each receiver's individual imagination, associations of ideas, and background.⁵²

ANÁLISIS CONNOTATIVO

El análisis connotativo de *Feliz nuevo siglo doktor Freud* es el procedimiento que quizá arroje resultados más interesantes porque permitirá expresar en términos más cercanos y comprensibles muchos elementos que ya se anuncian en los apartados anteriores. El objetivo del análisis connotativo es revisar construcciones ideológicas del lector o

Traducción: "... involucra mostrar objetos y eventos (y la representación como un todo) ante la audiencia, más que describirlos, explicarlos o definirlos. (...) No se trata, de nuevo, del referente dramático – el objeto en el mundo representado– que es mostrado, sino algo que expresa su clase".

⁵² Jean Alter, op. cit., p. 27.

Traducción: "Comunicado siempre de forma imperfecta por el emisor, el referente sufre una subsecuente alteración durante su decodificación por el receptor de los signos. [...] Con el objeto de obtener referentes específicos a partir de estas definiciones generales, el receptor debe completarlas con propiedades adicionales para concretizarlas firmemente en un contexto específico espacial y temporal. Esta concretización es una operación mental que depende de la imaginación individual de cada receptor, su asociación de ideas y antecedentes".

espectador que forman parte del proceso de significación y determinan la recepción de muchos de los mensajes contenidos en la obra.

La cultura determina cómo son decodificados muchos signos en ciertos momentos. Los cambios son constantes tanto diacrónica como sincrónicamente. El público que vio esta obra en 2000 tenía en ese momento un contexto determinado y una forma de comprender la puesta en escena que es irrepetible. “El teatro se convierte en un modelo de la realidad cultural, en el que el espectador confronta sus significados. El teatro, en este sentido, puede ser entendido tanto en un acto de autorrepresentación como de autorreflexión de una cultura.”⁵³

El conflicto central de Dora es el de no querer ser el tipo de mujer que se permite en su momento: subordinada a un esposo, usada como mercancía de cambio, carente de la oportunidad de decidir sobre su propia vida. Se trata de un conflicto vivo en el México de finales del S. XX y principios del XXI que sin duda refleja por medio de signos teatrales lo que ocurre en el referente exterior. Al tiempo que Berman expone este conflicto en la escena, en México sale a la luz el escandaloso asesinato de cientos de mujeres en Cd. Juárez, Chihuahua. Alrededor de este hecho se tejen muchas conjeturas, desde el homicidio como parte de algún culto *narcosatánico* hasta el uso de estas mujeres para la realización de películas *snuff*⁵⁴ en las que la violencia real es el tema principal. El análisis sociológico del fenómeno de los feminicidios⁵⁵ de Cd. Juárez mostró datos duros acerca del terrible fenómeno: en la mayor parte de los casos se trataba de empleadas de fábricas armadoras,

⁵³ Erika Fischer-Lichte, op. cit., p. 31.

⁵⁴ Snuff es el término usado para referirse a películas que pretenden mostrar, o muestran, asesinatos reales. El término snuff proviene de snuffout, apagar, es decir asesinar. Ver: Diana E. Russel y Jill Radford ed. *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. UNAM, México, 2006.

⁵⁵ El término feminicidio fue definido por la feminista mexicana Marcela Lagarde como “conjunto de violaciones reiteradas a los derechos humanos de las mujeres y un estado de violencia misógina contra éstas.” Ver: Zaremberg, Gisela. *Políticas sociales y género: Los problemas sociales y metodológicos*, FLACSO, México, 2008.

independientes económicamente, jóvenes y solteras. La emancipación (incluso precaria) es una de los posibles generadores de maltrato, odio y finalmente de muerte.

La elección hecha por Sabina Berman del llamado “caso Dora” de Freud no es casual. Es un caso paradigmático que ha sido profundamente abordado desde diversas perspectivas. “Al recrear este caso clásico, Berman expone los lazos entre el poder, el sexo y el discurso de la sexualidad.”⁵⁶ Para el psicoanálisis es el momento del descubrimiento de la contratransferencia y la exposición del primer caso documentado de este fenómeno: así, se ve a Freud siendo presa de su propio proceso y colocando en Dora una serie de emociones que pertenecen a su propia psique.

Para el feminismo es la clara muestra del machismo expresado en la serie de presupuestos que Freud coloca en Dora, a quien trata como a un ser disminuido y a quien quiere curar para que se convierta en la mujer que la sociedad vienesa quiere. Dora no tiene la oportunidad de construirse a sí misma (si aceptamos que tal cosa existe) porque se le oponen violentamente las ideologías imperantes respecto al cuerpo y la psique de la mujer. El caso de Dora: “...stands in the middle of a contemporary, interdisciplinary questioning of the relation between interpretation and sexual difference, a questioning initially fostered by Freud’s writings and given new energy by recent feminist criticism.”⁵⁷

Sabina Berman coloca esta obra como parte de la discusión feminista acerca de la mujer, del cuerpo de la mujer como entidad política que es reclamada por la propia mujer y las instituciones sociales como la familia, el Estado y la Iglesia. Para Jacqueline Bixler “...

⁵⁶ Jacqueline Bixler, op. cit., p. 69

⁵⁷ Claire Kahane, “Why Dora now?”, en Bernheimer, Charles; Kahane, Claire, editors, *In Dora’s Case. Freud-Hysteria-Feminism*, pp. 19-20

Traducción: “[El caso Dora] ...se encuentra en el centro de los cuestionamientos contemporáneos e interdisciplinarios de la relación entre la interpretación la de diferencia sexual, un cuestionamiento inicialmente promovido en los escritos de Freud al que se la da nueva energía en los escritos feministas”.

la dramaturga pone en tela de juicio la putativa “liberación sexual” de los años sesenta y sugiere que a pesar de la relativa liberación sexual de la mujer, el sexo sigue siendo un campo de batalla en el que la palabra se utiliza como vara de dominio”.⁵⁸

La politización característica del público de teatro, que en la Ciudad de México asiste no sólo para entretenerse sino también por el contenido ideológico de las obras, hace posible inferir que Dora y Freud son identificados como dos fuerzas en lucha presentes en la sociedad mexicana. Por una parte tenemos a una mujer joven, intentando ser ella misma, reclamando el derecho a decir no ante un embate sexual no deseado, a ser independiente económicamente y elegir su profesión, incluso su forma de vestir; por otra parte está Freud, como el poderío patriarcal, dueño de la verdad científica (la del momento), cuya imagen con un puro en la mano tiene claras referencias culturales (incluso populares) al poderío emanado de la posesión del falo. Aquí cabe llamar la atención hacia la imagen ya estereotípica de Freud, emanada de una fotografía, ampliamente difundida, en la que él mira a la cámara en una posición semilateral, está vestido con traje de tres piezas de un único color (probablemente gris), chaleco con leontina, corbata de moño de tono oscuro (quizá negro), las mangas de la camisa blanca cierran con mancuernillas; su actitud es de desafío, superioridad y sostiene en su mano derecha un puro en posición erecta de unos 90°, es visible en su misma mano derecha un anillo de sello, la mano izquierda descansa en la cadera, lleva la barba bien recortada). Es justamente una elaboración de esta imagen la que abre *Feliz nuevo siglo doktor Freud*, Berman la describe de este modo:

*Sigmund Freud camina hacia nosotros vestido de profesor vienés del siglo XIX, traje de tres piezas, un poco usado, bigote y barba cortada al ras de la quijada. Tiene 45 años y un porte distinguido. En la diestra lleva un puro y el dedo gordo de su siniestra descansa en la bolsa de su chaleco.*⁵⁹

⁵⁸ Jaqueline Bixler, op. cit., pp. 67-68.

⁵⁹ Sabina Berman, op. cit. p. 13.

Con lo anterior quiero decir que Berman recurre a dos figuras paradigmáticas de la lucha entre el feminismo y el patriarcado para mostrara al público mexicano la arena ideológica en la que se llevan a cabo las disputas por los derechos de la mujer sobre su propio cuerpo. Si bien el caso de Dora es bastante conocido en los círculos psicoanalista y feminista, es imposible pensar que cada uno de los asistentes a esta obra o de los lectores del texto hayan leído previamente el texto originalmente titulado *Fragmento de análisis de un caso de histeria* o la serie de artículos polémicos emanados de éste. Pero nada de lo anterior es estrictamente necesario (tal vez sólo deseable) porque el receptor recurre a su propio contexto para significar una obra. Lo anterior no sucede como consecuencia de que la obra hable de sucesos desconocidos protagonizados por personajes extranjeros en un país europeo, sino como una de las virtudes de la comunicación teatral.

Sabina Berman nos muestra en esta obra cómo a Dora se le niega la capacidad de reconocimiento como el ser que es o que se está formando. El reto que ella intenta hacia su sociedad, expresada claramente en el discurso de Freud, resulta imposible de ganar porque el contexto no se lo permite. Dora no es un otro válido, no hay espacio para su reconocimiento en su entorno social y debido a que sus intentos para negociar su otredad fallan, se le aplican procedimientos violentos. Incluso se le retira el valor a sus palabras cuando es acusada de inventar historias, mentir y actuar histéricamente. Cada una de las anteriores acusaciones funcionan como actos de descalificación. No hay espacio para una “no mujer” en el contexto expuesto por Berman y la sociedad que se siente atacada por su comportamiento decide que debe protegerla de sí misma y con esto proteger sus propias estructuras. La sugerencia de la posible homosexualidad de Dora está también presente,

aunque en su texto Freud desecha esta teoría rápidamente. Hay una escena que engloba todo el conflicto en torno a la sexualidad y la presión social para normalizarla:

Cuando Freud regresa a donde está Dora, la encontramos sobre una mesa de quirófano, una sábana cubriéndola.

Freud: Dora, pon atención: tu deseo erótico hacia Heer K/

Dora: ¿Mi deseo?/

Freud: Escucha: tu deseo te recuerda que no quieres ser mujer, porque dices que sería convertirte en una sirvienta. Te da miedo, lo reprimes, toses. Pero la tuya, Dora, es una lucha contra la realidad.

Lou: Empieza a bajar el bisturí...

Freud destapa a Dora: está desnuda.

Freud: Eres mujer. (*Dora solloza, como un animal herido.*) Eres mujer: negarlo será estrellarte contra las paredes.

Dora: (*Angustiada*) No. Eso no significa mi sueño. Yo sé qué significa mi sueño.

Freud: (*A Lou*) Más oposición.

Lou: (*A nosotros*) La paciente se descoloca otra vez.

Dora: No puedo respirar porque hay mucho humo. El humo lo asocio a los hombres que fuman puro. (*Freud se queda perplejo, el puro entre los dedos.*) Los hombres que fuman puro me asfixian. Son crueles. Me hablan con cariño, pero no me dejan respirar y quiero huir de ustedes.

Freud: ¿Ustedes?

Lou: Usted y su papá y Herr K., ¿no fuman puro ustedes?

Dora: ¿Por qué me hace esto, doctor? (*Llorando.*) Me dice que debo sacrificarme, sacrificar mis sueños.

Freud: (*A nosotros*) El lenguaje de exageraciones melodramáticas de la histeria.⁶⁰

Queda claro que las connotaciones de esta escena pueden llevar fácilmente al tema de la lucha de la mujer sobre su propio cuerpo. El cuerpo femenino es reclamado por instituciones como la Iglesia y el Estado, que intentan imponer reglas con respecto al ejercicio de la sexualidad y la procreación. El aborto es uno de los conflictos centrales en el año 2000, y lo sigue siendo al momento de escribir estas líneas. Con base en criterios científicos, por ejemplo, se ha negado el derecho al aborto en todos los estados de la República Mexicana, excepto el Distrito Federal, en donde con esos mismos juicios científicos se ha dado a la mujer el derecho a decidir si se desea detener un embarazo o no.

⁶⁰ Ibid. p. 66.

A la opinión pública llegan casos que provocan indignación, como el de Paulina, una niña violada y embarazada como consecuencia de la violación a los 15 años y a quien, pese a la autorización de un juez, se le negó la posibilidad de abortar en Baja California, su estado natal. Su cuerpo, el derecho sobre su cuerpo, fue campo de batalla de la Iglesia católica, el Estado y organizaciones de defensa del derecho a decidir.

La tos de Dora tiene también connotaciones con las formas en que una mujer despojada de su voz es capaz de hablar. Dora no tiene voz y, cuando logra decir algo, como ya señalamos antes, se le quita el valor a sus palabras. Su propia elaboración del significado del sueño en el que intenta escapar de una casa que se incendia es descalificada y las estructuras del patriarcado, personificadas en tres hombres que fuman puro (símbolo fálico) se encargan de extirpar, por medio del psicoanálisis, ese imaginario falo que creen ver en Dora:

Freud's epistemology is clearly phallogocentric. The male is the bearer of knowledge; he alone has the power to penetrate woman and text; woman's role is to let herself be penetrated by such truth. Such epistemological phallogocentrism is by no means specifically Freudian; on the contrary, it has so far enjoyed universal sway in our patriarchal civilization, and one could hardly expect Freud to emerge untouched by it.⁶¹

La castración simbólica se convierte en una obsesión para Freud e inscribe el discurso emanado de *Feliz nuevo siglo doctor Freud* en otro tema que indudablemente hace emerger connotaciones en el público relacionadas con las luchas por el reconocimiento de los derechos homosexuales. Sin embargo el discurso de Berman no se refiere sólo al asunto

⁶¹ Toril Moi, "Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's Dora", en Bernheimer, Charles; Kahane, Claire, editors, op. cit., p. 198

Traducción: "La epistemología de Freud es claramente falocéntrica. El hombre es el depositario del conocimiento; sólo él tiene el poder de penetrar a la mujer y al texto; el rol de la mujer es permitir ser penetrada por esa verdad. Ese tipo de falocentrismo epistemológico no es de modo alguno específicamente freudiano; por el contrario, éste ha gozado hasta ahora influencia universal en nuestra civilización patriarcal y uno no puede esperar que Freud emergiera intacto de él".

legal sino a la posibilidad de que el otro homosexual, la otredad del homosexual sea válida y respetada, que tenga voz y que no se le niegue la verdad a sus palabras:

Freud: Y entonces debemos actuar juntos. (*Dora solloza*) Porque con ese terco *no*, no te enfrentas a mí o a Herr K.: te enfrentas al mundo, tal como es. ¿Qué te espera si no?

Dora ya sólo solloza.

Freud: (*Suave, empático*) Ser una perversa –una homosexual–, reprobada por todo el mundo; o una solterona, igualmente arrinconada. ¿Eso es lo que quieres para ti: estar en eterna lucha contra todo, Dora? Debo advertírtelo: sola no podrás contra tantos...⁶²

El Freud de Sabina Berman encuentra sólo una posibilidad para la curación de Dora, que ésta acepte el matrimonio con Herr K. o al menos la posibilidad, la idea. De ese modo quedarían conjurados los dos grandes demonios que la acechan: la soltería o la homosexualidad. La aceptación de una boda significaría quedar supeditada al poder masculino y la supuesta salvación.

Una mujer que no se casa o es homosexual sigue teniendo graves problemas hoy en día, especialmente en México, en donde el acoso sexual, laboral y los crímenes de odio son enfermedades que se extienden por todo el territorio nacional. Las mujeres siguen necesitando un hombre que las proteja o les dé la respetabilidad de la que de otro modo carecen para ciertos segmentos de la población. “Quedada” o “lesbiana” son dos términos que se usan peyorativamente en el habla cotidiana de los mexicanos de la Ciudad de México y, sin temor a equivocarme, de todo el país.

Los ataques sexuales se siguen justificando, incluso por las autoridades del Estado, porque la mujer vestía provocativamente o porque caminaba a altas horas de la noche sola, con lo que se da acta de naturalización a la idea de que una mujer puede ser violentada bajo ciertas circunstancias. Desgraciadamente el discurso de la dominación masculina está tan

⁶² Sabina Berman, op. cit., p. 68

asimilado en México que las propias mujeres se encargan en muchas ocasiones de legitimarlo a través no sólo del lenguaje sino de acciones simbólicas que lo hacen parecer parte del orden natural (y religioso) de las cosas.

Cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión. Pero por estrecha que sea la correspondencia entre las realidades o los procesos del mundo natural y los principios de visión y división que se les aplican, siempre queda lugar para una lucha cognitiva a propósito del sentido de las cosas del mundo y en especial de las realidades sexuales.⁶³

Este lugar que queda para las luchas cognitivas, al que se refiere Bordieu, es el que Sabina Berman toma para hablar, por medio de dos extranjeros que al final resultan muy cercanos, Freud y Dora, acerca de temas profundamente mexicanos. La gran metáfora de la obra se refiere a la cultura misma como una casa y una jaula al mismo tiempo. Es la casa incendiada que Dora sueña y de la que quiere escapar, pero es también la casa en la que vive Freud y que al final se convierte en una jaula. “Pero Freud no es el único que se encuentra atrapado detrás de los barrotes de la cultura. También está Dora y junto con ella todas las mujeres ‘históricas’ que ella representa. A través de la obra se establece la metáfora cultura/casa/jaula para referirse a la sociedad en general y a la mujer en particular.”⁶⁴ Sabina Berman expone por medio de personajes extranjeros una problemática profundamente mexicana. El hecho de que sean personajes extranjeros le permite una objetividad que de otro modo sería vista como un ataque a la cultura mexicana o un desconocimiento de la realidad nacional (debido a que ella misma es de padres extranjeros.) Al mismo tiempo permite al público apropiarse de la gran cantidad de connotaciones que

⁶³ Pierre Bordieu, *La dominación masculina*, p. 26.

⁶⁴ Jacqueline Bixler, op. cit., p. 73.

emanan del tejido discursivo e inscribir estas connotaciones en planos que van de lo doméstico a lo político. El espejo extranjero de Viena devuelve una imagen de México.

ANÁLISIS DE SUPERHÉROES DE LA ALDEA GLOBAL, DE LUIS MARIO MONCADA

Superhéroes de la Aldea Global está construida de forma no lineal. La división del escenario propuesta por el autor en su texto tiene consecuencias para las fábulas, tanto en lo espacial como en lo temporal: “La acción escénica se divide en seis áreas, distribuidas por pares, de manera que forman, por decir, tres pasillos con acción de fondo y de proscenio.”⁶⁵

En cada una de estas áreas se llevan a cabo acciones independientes espacial y temporalmente, conectadas temáticamente de forma directa con la acción de su pasillo e indirectamente (por el tema de la obra) con los otros pasillos y las respectivas áreas que lo forman. Se trata pues de seis tramas que funcionan por turnos y que convergen en ciertos puntos aunque mantienen su independencia.

ANÁLISIS ACTANCIAL

Con el objeto de realizar el análisis de modo más claro, se exhibirá el modelo actancial de cada una de las seis tramas en su totalidad, obviando en este paso el hecho de que se dan por turnos, como ya se ha explicado antes.

⁶⁵ Luis Mario Moncada, “Superhéroes de la aldea global”, en *Reliquias ideológicas*, p. 101.

LA TRAMA DE LOS CUATES

La primera trama en aparecer es la de los “cuates”. De hecho el autor los identifica como Cuate 1, 2, 3 y 4. Se trata de una reunión para ver la pelea de box entre Mike Tyson y Michael Spinks en un sito acotado como “Sala de los Cuates”. La información que se puede extraer de los parlamentos deja ver que trabajan juntos, que uno de ellos, Cuate 4, tiene una posición más alta en el escalafón laboral y que hay rencillas previas entre ellos. Poco a poco la secuencia va mostrando las fuerzas que están en juego:

D1	A	S	O	Op	D2
La estructura de poder jerárquico vertical.	Su estatus laboral.	Cuate 4	Humillar a Cuate 1.	Cuate 1, Cuate 2. El desenlace de la pelea entre Tyson y Spinks	Cuate 4

En la escena 8 esta trama continúa, ya ha terminado la pelea de box, que Mike Tyson ha ganado y los Cuates se han emborrachado. El conflicto anunciado antes se mueve hacia un enfrentamiento físico. Actancialmente se explica de este modo:

D1	A	S	O	Op	D2
Deseo de venganza	La borrachera, el estado de ánimo tras la pelea de box. Cuate 2, Cuate 3	Cuate 1	Golpear a Cuate 4	Cuate 4	Cuate 1

Puede constatarse que ambas secuencias son complementarias porque exhiben fuerzas contrarias. Es el fenómeno que Anne Ubersfeld llama reversibilidad, es decir que el sujeto toma el lugar del objeto y viceversa. Ubersfeld lo explica con respecto a una historia amorosa, en la que “ es posible la reversibilidad entre el sujeto y el objeto (el objeto pasa a ser sujeto y viceversa): Rodrigo ama a Jimena, Jimena ama a Rodrigo, el modelo actancial que otorgase a Jimena la función de sujeto sería tan legítimo como el que se la otorgase a Rodrigo”,⁶⁶ sin embargo es perfectamente aplicable en el contexto de un conflicto no amoroso, como el que se ha expresado antes.

Una secuencia explica a la otra, porque hasta el momento en que se revela que Cuate 4 acosó a la novia de Cuate 1 se comprende la animadversión inicial: “ Cuate 1: Y a ver si se te ocurre otra vez meterle la mano a mi chava, pendejo”.⁶⁷ Al mismo tiempo se explica que las casillas de destinador(D1), estén ocupadas por fuerzas contrarias: poder y deseo de venganza. Las casillas de Ayudante (A) y oponente (Op) presentan también esta reversibilidad y explican el contexto laboral del que proviene la relación entre los Cuates. “La escritura plural del teatro (más que la de cualquier otro texto) permite esta doble programación que condiciona la eficacia de la confrontación dramática en la medida en que el enfrentamiento de los dos deseos del sujeto y el objeto del oponente está regulado por la relación de los otros actantes cuyo conjunto viene a ser una configuración de los grupos sociales en conflicto”.⁶⁸

Es claro el poder y el abuso que se puede ejercer desde la autoridad jerárquica, el resentimiento que ésta puede provocar, además de la forma en que se manifiesta en

⁶⁶ Anne Ubersfeld, op. cit., p. 64.

⁶⁷ Luis Mario Moncada, op. cit., p. 122.

⁶⁸ Anne Ubersfeld, op. cit., p. 65.

entornos no regulados por la jerarquía laboral, como el espacio en el que sucede esta secuencia (una sala de una vivienda).

La pelea de Mike Tyson como forma de inspiración o ejemplo para los Cuates tiene una función de Ayudante (A), en un dialogismo con un referente exterior, esto último quedará más claro en el análisis connotativo y en las otras tramas que componen la obra.

La trama de los Cuates aparece nuevamente en la escena 18, en la que ha transcurrido el tiempo y se han desarrollado algunos eventos. Todos están borrachos o “ahogados en alcohol”, como señala el autor en la didascalia. Cuate 2 bebe y Cuate 3 duerme. Cuate 1 y Cuate 4 han limado asperezas y ahora conversan amigablemente, el conflicto parece haber sido un malentendido o, más bien, culpa de la mujer que lo provocó:

Cuate 4: ... Pero así fue. A poco crees que yo te iba a hacer eso.

Cuate 1: Pinche vieja. Pero me las va a pagar.

Cuate 4: Tú eres mi carnal, hijo, no nos vamos a pelear por una vieja, ¿verdad?⁶⁹

En la escena hay un breve connato de agresión derivada de un juego machista a partir de la fotografía de Desirée Washington (una mujer que demandó a Mike Tyson por violación) pero todo esto confluye en el modelo actancial en la forma de una presión ejercida por Cuate 4 para conseguir un objetivo que le interesa, en este caso ir a un bar llamado Balalaika:

D1	A	S	O	Op	D2
La estructura de poder jerárquico vertical	Cuate 1 El ejercicio del poder de Cuate 4	Cuate 4	Ir a seguir la fiesta a un bar.	Cuate 2, Cuate 3	Cuate 4

⁶⁹ Luis Mario Moncada, op. cit., p. 142.

En sentido estricto la trama de los Cuates termina en la mencionada escena 18, sin embargo hay una aparición más de uno de los cuates en un espacio señalado como Baile, en la escena 24 . Se trata en realidad de un remate que no afecta las relaciones de poder que se han dado antes ni las fuerzas en conflicto. En esta misma escena aparecen los Camaradas y los Punks, de los que hablaremos posteriormente:

El área 3 se ha transformado ahora en un lugar de baile. Ahí están uno de los Cuates, uno de los Camaradas y dos de los Punks, bailando la música que comenzó en la escena anterior.

“Los cuatro bailan entremezclados, como si estuvieran en un lugar de mucho ambiente y atiborrado de gente.

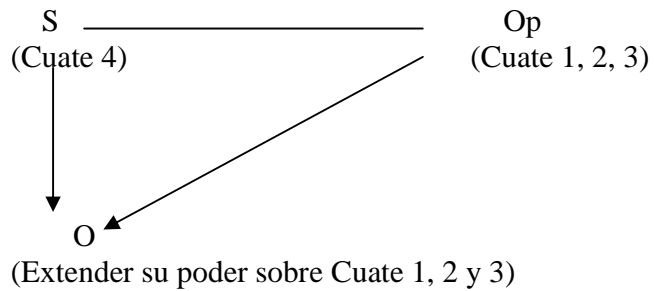
“De pronto, en un mismo movimiento los Punks se lanzan sobre los otros dos amenazando con cadenas y navajas. El Cuate y el Camarada no saben qué hacer y sacan sus carteras para entregarlas, pero los Punks comienzan a golpearlos hasta que estos caen al suelo. Los Punks los patean hasta cansarse.⁷⁰

Resulta complejo llegar a un modelo actancial certero de la escena anterior porque no queda clara la motivación de los actantes, sin embargo se puede inferir a partir del entorno social expuesto en las tramas:

D1	A	S	O	Op	D2
Rencor social. Necesidad económica.	Cadenas, cuchillos. Fuerza física. Miedo de Cuate y Camarada	Punks	Asaltar violentamente a Cuate y Camarada	Nadie	Punks

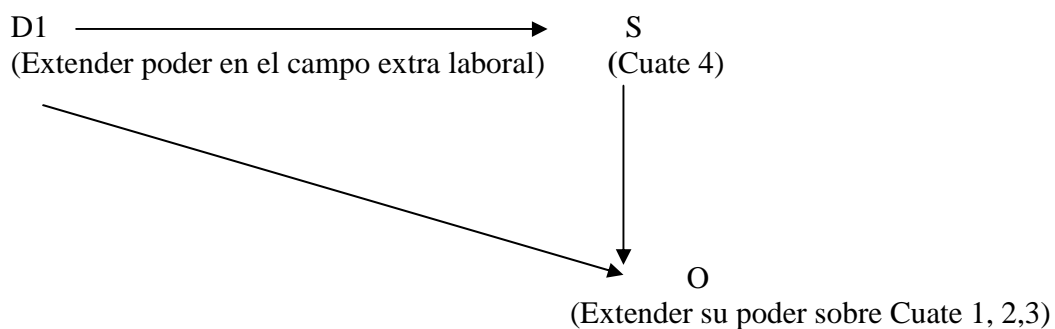
⁷⁰ Ibid. p. 158.

El triángulo activo (Véase en la página 19) , es decir, el formado por sujeto, objeto y oponente del total de la trama de los Cuates que recién analizamos se expresa del siguiente modo:



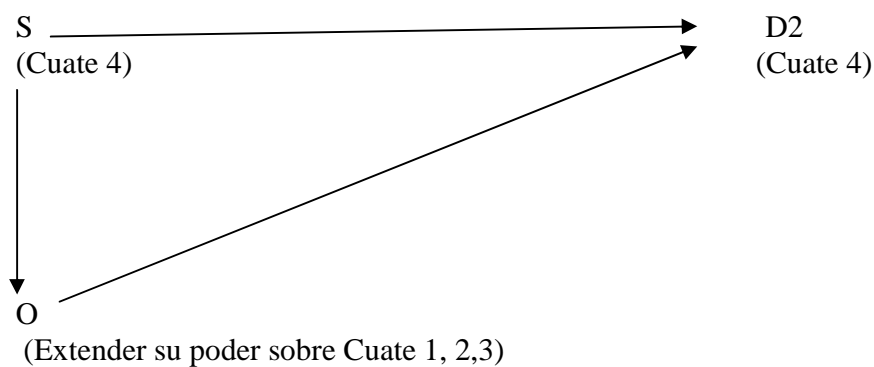
El triángulo permite comprobar que se trata de una trama en la que hay un ejercicio de poder por parte de Cuate 4, quien desea mantener su estatus (obtenido en el ambiente laboral) en el contexto de una reunión amistosa. La oposición viene por parte de aquellos sobre los que se ejerce la fuerza. La manifestación del poder se da por medio de presiones enmascaradas en amistad, valores e ídolos compartidos, como es el caso de Mike Tyson.

El triángulo psicológico (Véase en la página 20), que permite ver aspectos ideológicos y psicológicos que empujan la relación entre sujeto y objeto:



Este triángulo expresa elementos de un entorno de poder estructurado verticalmente, asumido con mínimas reticencias y sustentado en estatus laboral, financiero e incluso capacidad de manipular psicológicamente a los demás. Ideológicamente y al revisarse a la luz de la trama, habla de un entorno masculino machista. Se trata además de una acción egoísta, porque D1 surge del propio Sujeto, aunque como ya se ha mencionado, no se puede dejar de lado las razones psicológicas e ideológicas que se han señalado antes y que tienen su origen en un contexto social. El Objeto buscado, a través de las diversas estrategias de S se mantiene en la esfera de la jerarquía del pequeño grupo, lo que refuerza la percepción de que se trata de un conflicto doméstico.

Por su parte, el triángulo ideológico permite ver el sentido individual y social del desenlace. (Véase en la página 20) Expresa la relación entre S y D2, de la que se puede discernir la trascendencia de la obtención de O.



El egoísmo de la acción de S se manifiesta en el hecho de que el mismo actante es también D2, pero deja ver que se trata de la obtención de un Objeto que hace crecer la estructura de poder que sostiene a Cuate 4 como cabeza de grupo. El sentido social, manifestado en que D2 es el mismo actante que en S, apunta a una estructura de poder

social concentrado, vertical y con afán expansionista, que intenta atraer a O a su espacio de influencia.

LA TRAMA DE DESIRÉE WASHINGTON

El autor de *Superhéroes de la Aldea Global*, Luis Mario Moncada, señala al inicio de la obra que ésta no tiene compromiso con la fidelidad histórica. Es decir que aunque los nombres de los personajes se refieren a seres conocidos y que existen o han existido en la realidad, las acciones presentadas no son las que en verdad ocurrieron. Un claro ejemplo de lo anterior es el caso de Desirée Washington, una joven que acusó de violación, en 1991, al boxeador Mike Tyson. El juicio se llevó a cabo en 1992 y Tyson fue encontrado culpable, por lo que pasó tres años en prisión. Luis Mario Moncada toma el nombre de la joven y construye una trama ficticia, que le sirve para hablar del poder de la imagen de Tyson, el machismo, los sistemas de poder tras figuras como a de Tyson y el cuestionamiento de valores como la justicia.

La trama de Desiree Washington inicia en la escena 3, cuando la joven llega a la oficina del abogado de Mike Tyson, con quien se entrevistará. El abogado de Desiree no ha llegado y este hecho es aprovechado para que el representante legal del boxeador intente hacer un arreglo extrajudicial con ella. El modelo actancial de esta secuencia se expresa de este modo:

D1	A	S	O	Op	D2
Estructura	La	Abogado	Conseguir	Desirée y su	Mike Tyson

social que desea mantener a Tyson como una figura rentable. Mike Tyson.	inexperiencia de Desiree. Su capacidad de negociar.		arreglo económico con Desirée Washington.	deseo de justicia.	Los empresarios del box.
---	---	--	---	--------------------	--------------------------

El actante que posee la casilla D1, es decir la de Destinador suele ser difícil de determinar; lo mismo sucede con D2, es decir el destinatario, ambos forman “una pareja cuyas determinaciones son difíciles de captar por tratarse raramente de unidades claramente lexicalizadas (rara vez se trata de personajes, ni siquiera colectivos); lo más frecuente es que se trate de “motivaciones” que determinan la acción del sujeto...”⁷¹

Podría pensarse que la única fuerza que empuja a S a ir tras O es Mike Tyson, sin embargo la concepción de destinador va más allá, porque, como aclara Anne Ubersfeld, se trata del actante que porta el componente ideológico de la obra, es decir que quedarse en la lexicalización de D2 sería dejar de lado toda la serie de valores sociales que al mismo tiempo impulsan y explican una fuerza. Mike Tyson no es un sujeto aislado sino que forma parte de toda una estructura económica y social que eleva al rango de superhéroes a figuras como la de él, estructura que al mismo tiempo se sirve de aquellos a los que apoya para mantener su poder.

En la secuencia que analizamos, encontramos un doble destinador, es decir, que “el deseo del sujeto no sólo está determinado solamente por algo individual sino también por algo ideológico. Es tanto el deseo personal del sujeto como su conciencia social lo que

⁷¹ Anne Ubersfeld, op. cit., p. 52.

motiva su actuar”.⁷² En este caso encontramos un componente de D2 lexicalizado como Mike Tyson, quien indudablemente obtendría un beneficio de la obtención de O, al mismo tiempo que es visible otro elemento importante: los empresarios de box, que pueden ser vistos también como representantes de un poder económico, mercantilista, patriarcal e incluso machista. Los alcances del elemento social de D2 pueden ser muy amplios.

Los dichos anteriores se refuerzan cuando se revisan los parlamentos y los argumentos empleados por los personajes para defender su postura:

Abogado: Me temo que no ha entendido; qué beneficio obtendrá si mi cliente termina tras las rejas.

Desiree: ¿Sabe usted lo que es la justicia?

[...]

Abogado: Escuche lo que le estoy proponiendo...

Ella bebe hasta el fondo del vaso. Hace un gesto.

Desiree: No, escúcheme usted a mí: a lo mejor esa víctima de la que habla es en realidad un pobre diablo, pero ese pobre diablo les está haciendo ganar millones de dólares. Entonces, ¿a quién está defendiendo usted: a ese infeliz sin educación o a sus patrocinadores? No me eche ese discurso compasivo, por favor. El juicio se va a realizar porque así tiene que ser...⁷³

En la escena 6, que sucede en la misma oficina de abogado que la escena 3, continúa la trama de Desiree Washington. Se trata de otro intento por parte de el abogado para convencer a la joven de que retire los cargos contra Tyson a cambio de dinero, aunque en este caso las estrategias usadas comienzan a recrudecerse:

Desiree: No tenemos nada de qué hablar.

Abogado: No se puede ir hasta que termine de decirle lo que sé.

Ella se detiene al ver que él va a hablar claro. Silencio tenso.

Hay nuevos testimonios que afirman que usted entró al hotel abrazando a mi cliente y bromeando con él.

[...]

Desiree: Me quiere impresionar, mi abogado jamás abandonaría el barco.

Abogado: *(Levantando el teléfono)* ¿Quieres que te lo diga él mismo? *(Mientras marca)* Por cierto, yo que tú no me asesoraría por esos abogaditos.

⁷² Fernando de Toro, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, p. 195.

⁷³ Luis Mario Moncada, op. cit., pp. 108-109.

Ella va a decir algo, pero duda, lo que él aprovecha para colgar el teléfono y arremeter.

Nadie va a llevar tu juicio, las pruebas son impactantes, pero endeble. Todos van a preferir negociar.

Nuevo silencio. Ella parece tambalearse.

Aquí tengo los boletines que saldrán publicados mañana en el *Times*. ¿Quieres echarle una hojeada?

Se los arroja sin preocuparse ahora por su galantería.⁷⁴

El modelo actancial de la secuencia a la que corresponde el fragmento anterior tiene pocos cambios con respecto a la analizada anteriormente, de hecho se agrega apenas un elemento en la casilla A y el resto permanece igual:

D1	A	S	O	Op	D2
Estructura social que desea mantener a Tyson como una figura rentable. Mike Tyson.	La inexperiencia de Desiree. Manipulación de datos de la vida de Desiree. La ausencia del abogado de la joven.	Abogado	Conseguir arreglo económico con Desiree Washington.	Desirée y su deseo de justicia.	Mike Tyson. Los empresarios del box.

La trama continúa en la escena 15, donde la labor de convencimiento del abogado hacia la joven se transforma en un pleno acoso que va de la violencia verbal hasta la física y se transforma en un ataque sexual:

Abogado: ¿Te obligó a que lo siguieras y a que intentaras seducirlo?

Desiree: No tenía ningún derecho a obligarme a hacer el amor.

Abogado: ¿Te gustaba?

Desiree: No le importa.

Abogado: O viste que te convenía... Le metiste la mano a su pantalón y dejaste que te acariciara que te acariciara los senos, ¿no es cierto?

⁷⁴ Ibid., pp. 113-115.

*La tiene contra el escritorio. Agarra un seno con su mano y la aprieta un poco.*⁷⁵

D1	A	S	O	Op	D2
Estructura social que desea mantener a Tyson como una figura rentable. Mike Tyson.	La inexperiencia de Desiree. La ausencia del abogado de la joven. La fuerza física y psicológica del abogado.	Abogado	Conseguir que Desiree acepte que provocó sexualmente a Tyson.	Desiree.	Mike Tyson. Los empresarios del box.

La secuencia cambia poco con respecto a la anterior, se agrega como un elemento al actante A: la fuerza física y psicológica del abogado. Se da un desequilibrio a favor del abogado y se vislumbra un fracaso de la joven.

La trama de Desiree Washington termina en la escena 21, misma que muestra un giro estilístico que, sin embargo, no afecta al análisis de los actantes: hacia la mitad de la escena aparece Fidel (Castro), otro de los personajes de la obra, y su función es la del abogado de la joven. Habla como Fidel y se expresa en términos que lo recuerdan, sin embargo los otros dos personajes tratan con él como lo harían con el abogado al que esperaban. La trama termina cuando ella decide aceptar el acuerdo económico y se va de la oficina.

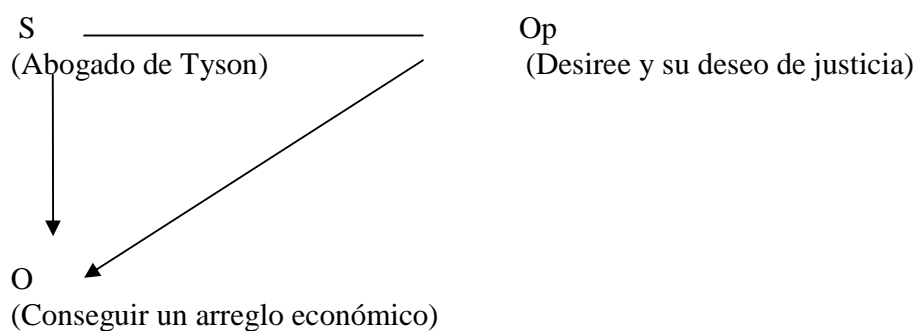
Actancialmente la escena queda de la siguiente manera:

D1	A	S	O	Op	D2
La idea social de reparación	Su conocimiento del caso.	Abogado de Desiree (Fidel)	Conseguir que Desiree rechace el	El abogado de Tyson.	Desiree.

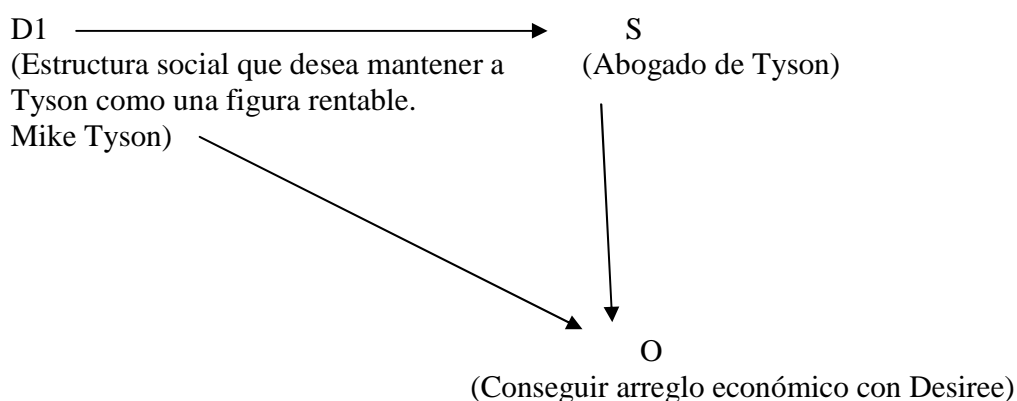
⁷⁵ Ibid., p. 136.

de daño por medio de la justicia.	Su confianza en la justicia.		trato que ya ha hecho con el abogado de Tyson.		
-----------------------------------	------------------------------	--	--	--	--

El triángulo activo (Véase en la página 19) de la trama de Desiree Washington se expresa de la siguiente manera:



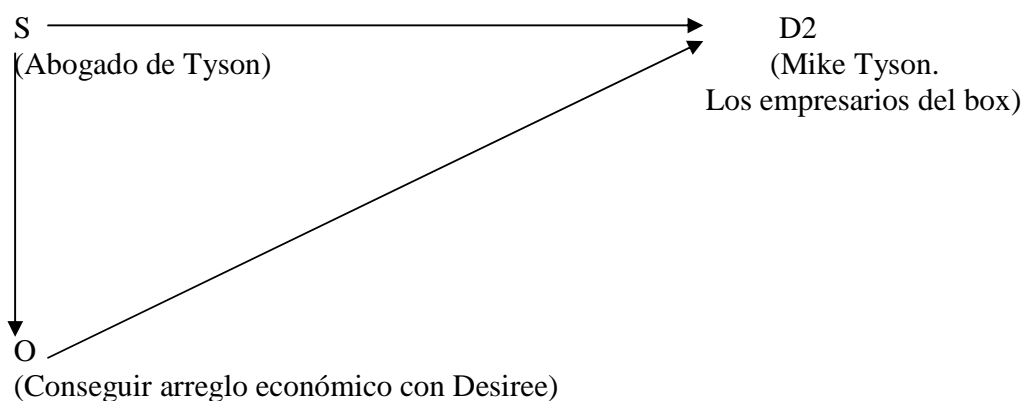
El triángulo psicológico (Véase en la página 20), es decir el que ayuda a comprender mejor los aspectos ideológicos y psicológicos que mueven la relación entre sujeto y objeto adquiere la forma siguiente:



Para explicar el funcionamiento de la caracterización ideológica y psicológica de la relación sujeto-objeto, Anne Ubersfeld utiliza al ejemplo de El Cid, obra en la que “la

presencia de Eros en la casilla D1 se combina con determinaciones históricas (presencia, a un tiempo, de los valores feudales y de los ideales monárquicos)".⁷⁶ El ejemplo anterior sirve para señalar justamente la forma en que la estructura social y económica que sostiene a una figura del deporte como espectáculo es el D1 que explica el deseo del Sujeto por el Objeto.

Por último, el triángulo ideológico (Véase en la página 20) nos permite apreciar que el Sujeto es un agente para la obtención del Objeto, su acción no tiene un efecto individual sino grupal, ya que no lo beneficia directamente a él, sino a Tyson y a los empresarios que lo manejan. y social del desenlace. La trascendencia de la obtención de O está relacionada con una estructura económica que emplea a Tyson como figura del espectáculo deportivo. En caso de no obtenerse O, se afectaría no sólo al boxeador sino a toda una industria. Se puede decir que la trascendencia de la obtención de O es importante social o grupalmente.



⁷⁶ Anne Ubersfeld, op. cit., p. 62.

LA TRAMA DE LOS CAMARADAS

Se trata de una serie de escenas, algunas de ellas incluidas dentro de las que llevan la trama de Ernesto y Fidel, en la que un grupo de camaradas juega dominó; al calor del juego surgen algunas rencillas relacionadas con sus cambios ideológicos. Desde el inicio es evidente que se trata de un contrapunto ideológico entre los ideales revolucionarios del pasado y los políticos prácticos del presente:

Camarada 3: *(Al 1)* ¿Es verdad que te van a candidatear para la asamblea?

Camarada 1: Chitón, que me echas la sal.

Camarada 2: No, cabrón , te voy a quemar el destape. Voy a hacer público tu pasado de rojillo ceceachero, voy a difundir que te sabías todas las de Silvio y Pablo.⁷⁷

La estrategia dramática funciona de un modo similar al de la trama de los Cuates: un hecho cotidiano, en este caso el juego de dominó, sirve como catalizador de emociones y permite ver viejos conflictos de los Camaradas en un contexto actual. El modelo actancial de la escena 4 es el siguiente:

D1	A	S	O	Op	D2
La ideología de grupo de la izquierda	Las experiencias comunes del pasado	Camarada 2	Exhibir el pasado “rojillo” de Camarada 1	Camarada 1 y su supuesto conocimiento de secretos de Camarada 2	Camarada 2 y su grupo político

La secuencia de los Camaradas continúa en la escena 12 en cortes internos de la trama de Ernesto y Fidel. Existe un diálogo temático entre ambas tramas, del que hablaremos más adelante. La primera secuencia en aparecer se explica del modo siguiente:

⁷⁷ Luis Mario Moncada, op. cit., p. 111.

D1	A	S	O	Op	D2
La ideología de grupo de la izquierda	La amistad	Camarada 4	Conseguir que Camarada 3 financie su película	El desinterés de Camarada 3 en el cine	Camarada 4

Hay además un pequeño enfrentamiento entre Camarada 1 y 2 que en realidad es continuación de la secuencia analizada en la escena 4 y de hecho actancialmente forma parte de ésta:

Camarada 1: Para las cosas que haces que nadie entiende...

Camarada 2: El idiota cree que todos son de su condición.

Camarada 1: Idiota, tú.

Camarada 2: Tú, y qué pedo.⁷⁸

En la escena 22 culmina la trama de los Camaradas, el conflicto ya expuesto anteriormente exhibe con más claridad al actante O y clarifica la situación. Actancialmente se expresa como se describe en el siguiente cuadro:

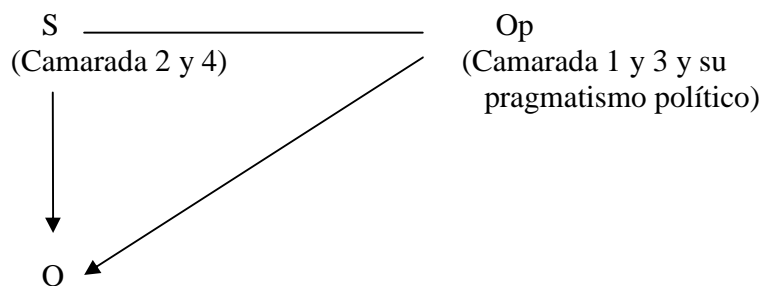
D1	A	S	O	Op	D2
La ideología de grupo de la izquierda	Las experiencias comunes del pasado. Reclamo de sus posiciones políticas recientes.	Camarada 2	Recuperar a Camarada 1 como parte de su grupo ideológico	El pragmatismo político de Camarada 1	Camarada 2 y su grupo político

⁷⁸ Ibid., p. 130.

Dos de los Camaradas vuelven a aparecer en la Escena 24, identificada como Baile, misma que ya ha sido analizada y que funciona a manera de remate para todas las tramas que ocurren en el fondo del escenario.

En el análisis de los triángulos actanciales encontramos lo que se muestra a continuación:

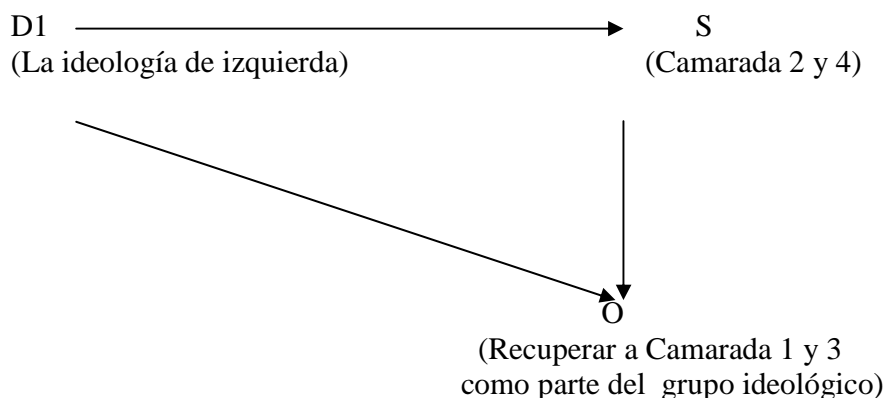
El triángulo activo (Véase en la página 19) de la trama de los Camaradas puede resumirse así:



(Recuperar a Camarada 1 y 3 como parte del grupo)

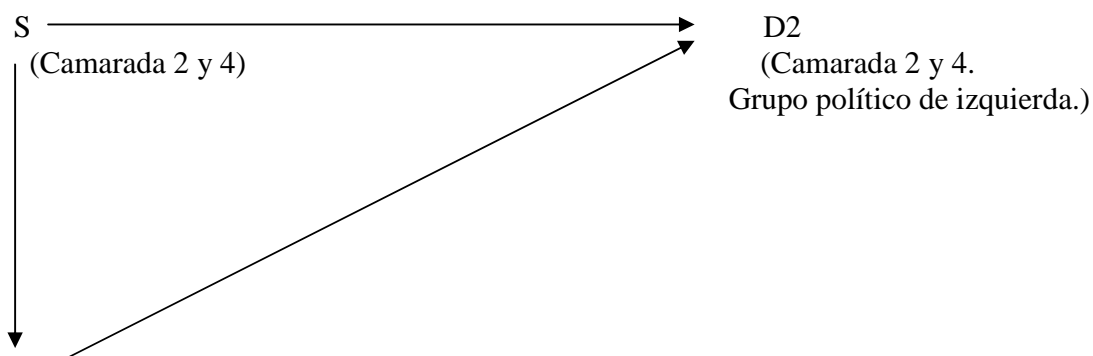
La serie de rencillas apuntan a reclamos que tienen como objetivo no sólo el reclamo, sino el deseo de recuperar a sus Camaradas como parte de un grupo de izquierda. La mención de iniciativas traicionadas, deseo de hacer cine y no comerciales, así como la amenaza de exponer el pasado de “rojillo ceceachero” apunta a un momento de quiebre en el que el grupo ve que algunos de sus integrantes han sucumbido al poder del dinero y a la política como una forma de beneficio propio.

El triángulo psicológico (Véase en la página 20), es decir el que ayuda a comprender mejor los aspectos ideológicos y psicológicos que mueven la relación entre sujeto y objeto adquiere la forma siguiente:



Debido a la naturaleza del conflicto que se muestra en la trama de los Camaradas, resulta especialmente interesante la observación de este triángulo, ya que se muestra la ideología emanada de D1, en este caso correspondiente a valores de izquierda y se advierte que “la elección del objeto no puede ser comprendida solamente –en contra de lo que se viene haciendo tradicionalmente- en función de las determinaciones psicológicas del sujeto S, sino en función de la relación D1-S”.⁷⁹ Es decir que el contexto es importante para la psicología de S y sus deseo hacia O. El desgaste o abandono de valores de izquierda en el grupo permite comprender los reclamos de traición y el trasfondo ideológico en la psicología de los Camaradas.

Pasamos ahora al triángulo ideológico (Véase en la página 20):



⁷⁹ Anne Ubersfeld, op. cit., p. 62.

O

(Recuperar a Camaradas 1 y 3
como parte del grupo ideológico)

Aquí vemos dos beneficiarios individuales, Camaradas 2 y 4, y uno social, el grupo político-ideológico. El deseo de S por O tiene motivaciones egoístas tanto como grupales. La obtención de O tendría una repercusión que excede el ámbito de la mesa de dominó y se inscribe en los histórico y social. El diálogo con las escenas de Ernesto y Fidel complementa la crítica que se plantea en este texto y por la forma en que se usa sirve de contrapunto. Este último tema será abordado en su momento.

LA TRAMA DE ERNESTO Y FIDEL

Me parece necesario recordar que el autor de *Súper héroes de la aldea global*, Luis Mario Moncada, señala al inicio de su obra que ésta no tiene ningún compromiso con la verdad histórica. Lo anterior es más que evidente en la trama que tiene como protagonistas a Ernesto (Ché Guevara) y Fidel (Castro). Aunque los personajes no son mencionados con apellidos (como sí sucede en el caso de Desiree Washington), hay suficientes datos que permiten suponer fehacientemente que se trata de los personajes históricos. Ambos personajes son extranjeros, uno, Ernesto, argentino; el otro, Fidel, cubano. Hay incluso color geográfico, especialmente en el caso de Fidel, quien usa el diminutivo típico de Cuba, como en el caso de la palabra “maletica” y otras.

Moncada coloca a sus personajes en la cercanía de un muelle en el que pescan. Pareciera que se trata de pesca deportiva, de un par de amigos que se han reunido para recordar el pasado:

Fidel: ¿Te acuerdas de los meses de entrenamiento? Y los juegos de dominó por la noche, ¿te acuerdas?, mientras discutíamos la estrategia. Creo que no he vuelto a jugar desde entonces. Parece que quiere picar...

Ernesto: No lo pierdas.

Fidel: Se fue.

Ernesto: Tenemos que hacer algo.

Fidel: Éste es un deporte de paciencia... Lo voy a preparar con un poco de pimienta, algunas verduras cocidas también... Luego una siesta en la hamaca, viendo cómo se va metiendo el sol...⁸⁰

Ernesto tiene constantes ataques de tos, que se complican con asma y parece que delira, ya que habla de volver a tomar las armas y reiniciar la lucha armada. Fidel intenta darle de comer y tranquilizarlo, pero el estado febril avanza, tanto física como emocionalmente. La idea de volver a luchar comienza a ser cada vez más fija.

Las escenas 7 y 13 pueden resumirse en el siguiente modelo actancial:

D1	A	S	O	Op	D2
La ideología de grupo de la izquierda	Su experiencia previa.	Ernesto	Reiniciar el movimiento armado	Su estado físico: edad y enfermedad Fidel. La falta de jóvenes para el movimiento.	La sociedad.

Resulta interesante que la casilla D1, es decir la del destinatario, está ocupada por la misma fuerza que en la trama de los Camaradas, con lo que el paralelismo entre las tramas

⁸⁰ Luis Mario Moncada, op. cit., p. 118.

se evidencia. Se trata, asimismo, de recuperar o reiniciar algo perdido, en este caso la revolución que, entendemos, quedó inconclusa.

La trama tiene un momento especialmente interesante cuando en la escena 20 entra Sid, personaje de otra trama, al espacio del muelle. Se trata de una estrategia dramática idéntica a la utilizada en la trama de Desiree Washington, cuando Fidel entra y funciona como su abogado. En este caso sucede algo similar, Sid funciona como un joven al que Ernesto y Fidel necesitan para su movimiento:

Ernesto: Necesitamos a alguien en la ciudad. A alguien como tú.
 Sid: ¿Cómo yo?
 Ernesto: Es algo muy simple, para empezar.
 Sid: ¿De qué se trata?
 Ernesto saca un sobre que tiene bajo la frazada y se lo extiende.
Fidel parece resignado.
 Ernesto: Hay que entregar esto.
Sid toma el sobre y no sabe que decir.
 ¿Lo harás?
 Sid: Está bien.
 Ernesto: Necesitamos gente dispuesta a luchar.
 Sid: Yo tengo buenos puños.⁸¹

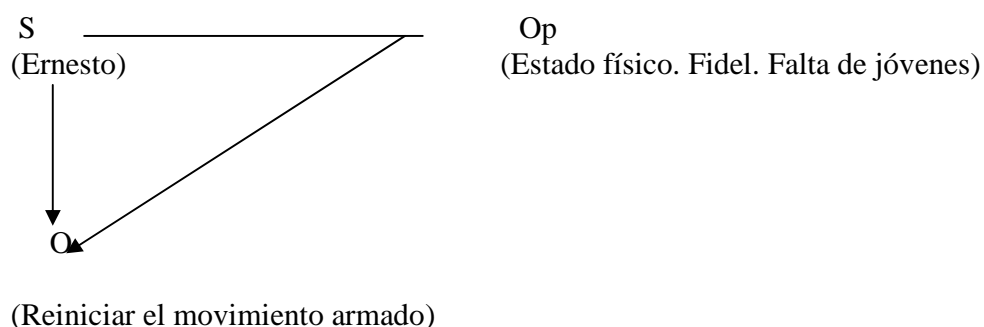
Actancialmente el esquema permanece prácticamente igual, salvo que se agrega el elemento de Sid en la casilla del ayudante (A):

D1	A	S	O	Op	D2
La ideología de grupo de la izquierda	Su experiencia previa. Un joven interesado en su proyecto(Sid).	Ernesto	Reiniciar el movimiento armado	Su estado físico: edad y enfermedad Fidel. La falta de jóvenes para el movimiento.	La sociedad.

⁸¹ Ibid., p. 148.

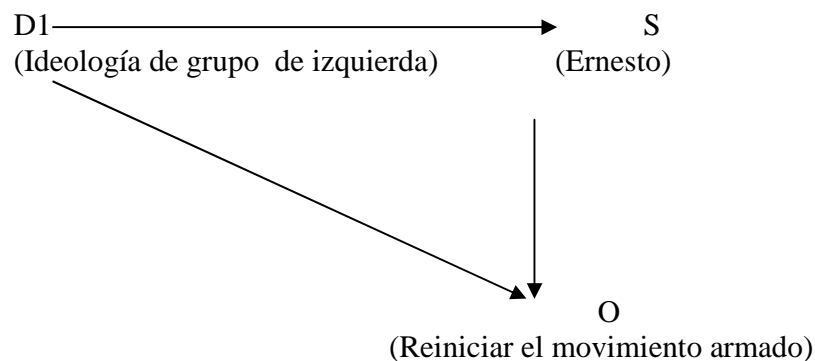
La trama de Ernesto y Fidel termina en la escena 23, en la que no hay fuerzas en conflicto, tan sólo se trata de lo que parecen ser los últimos momentos de un Ernesto delirante y de un Fidel que lo conforta contándole historias de sus experiencias pasadas.

Los triángulos emanados del análisis anterior permiten ver, como ha sucedido con las otras tramas, aspectos psicológicos, ideológicos y sociales. En primer lugar, tenemos el llamado triángulo activo (Véase en la página 19)



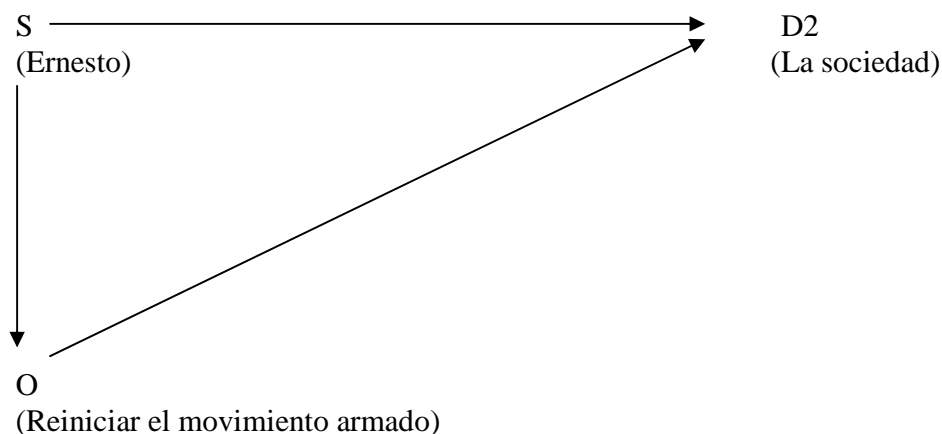
Encontramos que la flecha de Op se dirige hacia el Objeto de Ernesto y no hacia el propio Sujeto, lo que muestra una oposición hacia el deseo y no hacia el actante S. Vemos también que el actante Op surge parcialmente de sí mismo, de Fidel y de la falta de algo (jóvenes que deseen seguir la lucha). Se trata de un oponente múltiple.

El triángulo psicológico (Véase en la página 20), que contiene la relación entre sujeto y objeto permite ver la forma en que lo ideológico se inserta en lo psicológico adquiere la forma siguiente:



Este triángulo nos ayuda comprender que el deseo de S tiene un componente ideológico producto de un contexto histórico, político e ideológico. La psicología del personaje, y su deseo, están enmarcados dentro de lo anterior. Los valores que de izquierda en la casilla D1 están, en el caso de Ernesto, íntimamente ligados a la época en que el comunismo era visto como una opción para América Latina y O, al ser actualizado por el espectador, produce extrañeza, al tratarse justamente de un objeto que ha perdido validez como forma de cambio social durante los últimos años del S. XX.

Para finalizar, el triángulo ideológico (Véase en la página 20) sirve para descubrir si el beneficiario final es individual o social:



Se trata claramente de un destinatario colectivo. La consecución de O por parte de S tiene una orientación altruista, lo que refuerza el sentido heroico del hecho y reafirma a los personajes, Ernesto y Fidel, como seres entregados a una ideología que puede ser vista como utópica en la época actual y sin duda alguna en 1995, año en que esta obra estuvo en temporada en la Ciudad de México.

LA TRAMA DE SID Y NANCY

Esta trama toma como personajes a Sid Vicious, bajista de un grupo de rock británico de los años setenta llamado Sex Pistols y Nancy Spungen, su novia. Ambos saltaron a la fama por haber sido congruentes con su idea de vivir la vida con intensidad y rapidez, lo que en su caso significaba fiestas constantes y uso consuetudinario de drogas. El 12 de octubre de 1978, Nancy fue encontrada muerta, asesinada de una puñalada, en el cuarto de hotel que compartía con Sid en Nueva York. Él fue acusado del homicidio y liberado bajo fianza poco tiempo después. En febrero de 1979, la propia madre de Sid, quien también era adicta, le aplicó una dosis de heroína que lo mató. En vida, el joven era visto como un ejemplo a seguir para una juventud que buscaba emociones fuertes y no valoraba otra cosa que el aquí y el ahora. Las condiciones de su muerte terminaron por convertirlo en una figura emblemática de un momento y un modo de vivir la vida, sobre todo en Europa y Estados Unidos.

En *Superhéroes de la aldea global*, Luis Mario Moncada, como ha hecho en las otras tramas, toma los personajes y los coloca en situaciones que difieren de la historia original. En este caso la diferencia con lo sucedido históricamente es la presunción de que la pareja se instaló en ese hotel con la idea, se señala en la escena 9 (con la que arranca esta trama), de morir juntos, aunque es ella la que lo incita a él y quien quizá ha tenido la idea en un principio:

Nancy: Cómo estás... quisiera que durara mucho, mucho más... ¿Estás bien?...
¿También quieres hacerlo? ¿No te has arrepentido?... No me vas a dejar sola,
¿verdad?...⁸²

⁸² Ibid., p. 124.

Hacia el final de la escena, Nancy le acerca a Sid una maleta, misma que él abrirá y de la que extraerá una pistola, con lo que queda aún más claro que están ahí para morir. El modelo actancial de esta escena expone las siguientes fuerzas:

D1	A	S	O	Op	D2
Cum plir una fantasía	Su influencia sobre Sid	y Nanc	Que Sid cumpla el pacto suicida	El miedo de Sid	y Nanc

Hasta este momento es Nancy quien aparece en la casilla de S y no se tiene la claridad de quién o qué es el D1, puede inferirse que se trata de una fantasía, aunque no queda claro de quién o exactamente qué fantasía. La presencia de Nancy en D2 hace ver que se trata de un acto egoísta, aunque lo anterior tendrá que ser corroborado con el resto de las escenas que forman la trama y el análisis con triángulos.

La historia de Nancy y Sid continúa en la escena 14, donde el autor acota la presencia de la pistola durante toda la secuencia: “La pistola está sobre la silla. Ellos están sobre la cama, vestidos. La conversación transcurre entre grandes intervalos de silencio”.⁸³

Poco a poco se van dando datos que llevan a comprender que se trata de un pacto suicida y que la pistola será usada para cometerlo. En esta secuencia el conflicto se centra en la posibilidad de dejar un mensaje como forma de explicar su decisión de matarse. Nancy propone que Sid haga una canción en la que plasme lo que piensa en ese momento, pero al final éste se decide por quemar lo que ha dictado a su novia porque no desea dejar rastros. El modelo actancial de esta escena es el siguiente:

⁸³ Ibid., p. 131.

D1	A	S	O	Op	D2
Cumplir la fantasía de un pacto suicida.	Su influencia sobre Sid. La presencia de la pistola.	Nancy	Cumplir al pacto suicida. Dejar una nota explicativa.	Nadie. La negativa de Sid a dejar nota explicativa.	Nancy.

Se observa que el pacto suicida se mantiene a lo largo de toda la escena debido a la presencia de la pistola que solicita el autor en la didascalia. La amenaza de usar el arma es una fuerza presente en todo momento, está ahí para ser usada y esto puede ocurrir en cualquier instante. Es decir que aunque en prácticamente toda esta secuencia el tema central es el de la posibilidad de dejar una nota explicativa, la fuerza más intensa y central en toda la trama de Sid y Nancy es el pacto suicida que está a punto de ocurrir.

Actancialmente se trata de dos secuencias superpuestas, la del pacto suicida y la de dejar o no una nota. Es interesante señalar que tanto en D1 como en D2 he colocado las fuerzas visibles en la escena, podrían sacarse conclusiones más amplias, como que el Destinator es una sociedad que empuja a sus jóvenes a devaluar la vida y pensar sólo en el aquí y el ahora; o que el Destinatario está formado por la industria del espectáculo que busca ídolos para vender tras su muerte. Sin embargo pienso que esta serie de conclusiones corresponde a otro momento del análisis, especialmente cuando se hable de los significados connotativos.

La trama continúa en la escena 17, en la que el conflicto se centra nuevamente en la indecisión de Sid para cometer el pacto, misma que se puede inferir a partir de los reclamos de Nancy: “Qué tienes en esa pinche cabeza? ¿Por qué no dices nada? Necesito saber que

estás de acuerdo, que no te estoy obligando a nada”.⁸⁴ La duda de Sid queda manifiesta hacia el final, cuando decide salir a tomar aire y lanza la siguiente frase: “Ahorita regreso, y no lo voy a hacer. Si sigues hablando así no voy a hacer nada, ¿me oíste?”⁸⁵

El modelo actancial resultante es idéntico al de la escena 9, que es justamente en la que arranca esta trama. Las fuerzas no han cambiado y, si acaso, el miedo de Sid es más evidente en el hecho que decide abandonar el sitio tras amenazar con no cumplir el pacto.

D1	A	S	O	Op	D2
Cumplir una fantasía	Su influencia sobre Sid	Nancy	Que Sid cumpla el pacto suicida	El miedo de Sid	Nancy

En la escena 25 culmina la trama de Sid y Nancy con una pelea durante la que Sid hiere a su novia con un cuchillo que obtuvo como regalo de Fidel. En esta escena Sid está francamente en contra del pacto suicida e intenta engañar a la chica diciéndole que ha conseguido un contrato para dar tres conciertos y que a partir de ese momento su vida estará arreglada. Nancy está en medio de una crisis emocional y lo ataca, lo que provoca el desenlace antes descrito. Actancialmente hay un cambio cuando Nancy decide provocar a Sid para que la agreda: “Nancy: Ni siquiera tienes *güevos* para disparar una pistola, ni para ponerme una mano encima.”⁸⁶, de donde el modelo cambia porque el O es ser muerta por Sid. Podría pensarse que el acto ha sucedido involuntariamente, pero el hecho de que él haya sacado el cuchillo y ella señale que finalmente sucedió con las palabras “lo hiciste...

⁸⁴ Ibid., p. 140.

⁸⁵ Ibid., p. 141.

⁸⁶ Ibid., p. 160.

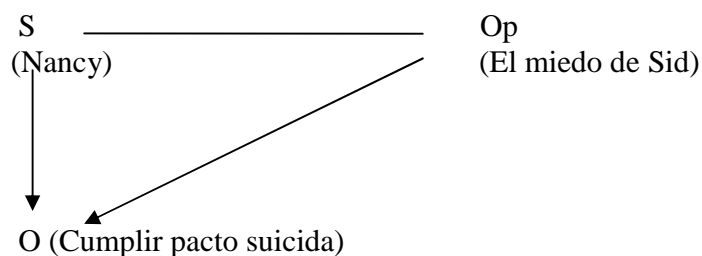
Eres un cabrón, lo hiciste”,⁸⁷ indica que se trataba de un deseo presente. El desenlace refuerza esta teoría. El modelo actancial es el siguiente:

D1	A	S	O	Op	D2
Deseo de muerte	Su influencia sobre Sid.	Nancy	Que Sid la mate.	El miedo de Sid	Nancy

El deseo de muerte en la casilla D1 se explica a partir del constante sufrimiento emocional de Nancy, mismo que está presente en prácticamente todas las escenas de la trama, pero que se manifestaba como frustración hacia Sid. El Objetivo deja de ser el del pacto suicida y se convierte en la necesidad personal de Nancy.

Los triángulos actanciales permitirán ver con mayor claridad la forma en que funcionan las fuerzas.

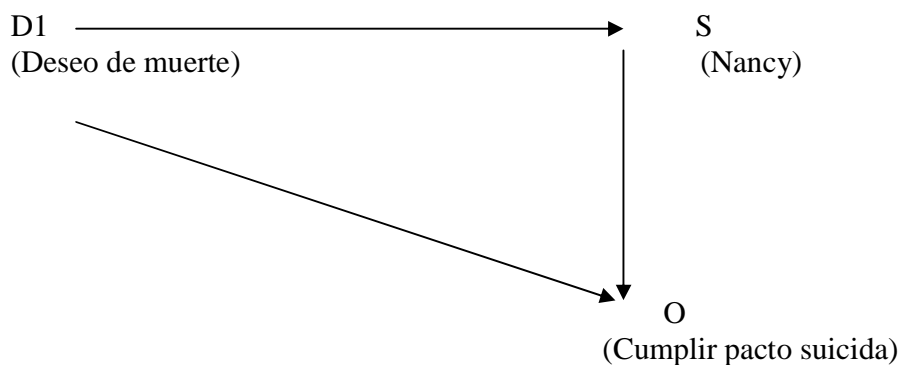
Primero analizaremos el triángulo activo (Véase en la página 19), para lo que utilizaré las fuerzas que se mantienen constantes a lo largo de la trama, ya que en la última escena, como vimos antes, hay ligeros cambios que, sin embargo, no alteran la totalidad de las fuerzas actantes.



⁸⁷ Ibid., p. 162.

El triángulo nos permite observar que el miedo de Sid lo hace oponerse al Objeto (O) deseado por Nancy (S) y no al actante Nancy (S). Lo anterior es comprobable en el hecho de que a lo largo de la trama Sid no se muestra hostil hacia Nancy sino temeroso e inseguro acerca de la idea del suicidio. Por otra parte en la casilla del Oponente (Op) he colocado al actante “el miedo de Sid” porque creo que dramáticamente Sid posee en conflicto interno que lo divide y una de estas fuerzas en lucha es justamente el miedo que, sostengo, tiene la función actancial ya señalada.

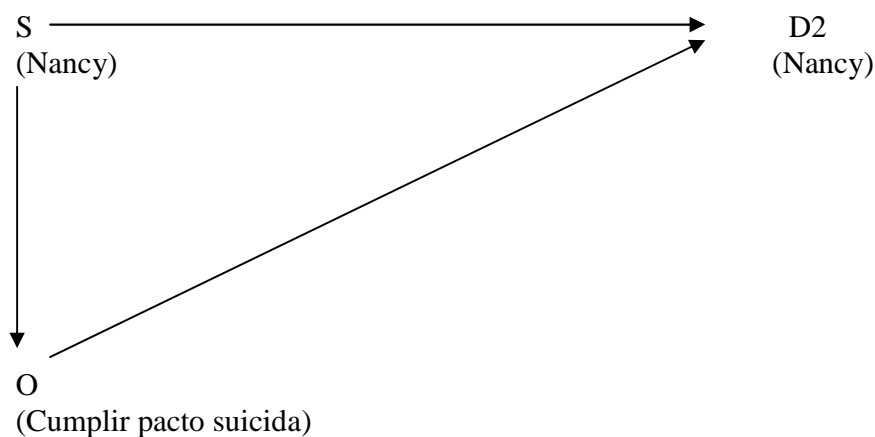
El triángulo psicológico (Véase en la página 20) emanado del análisis es el siguiente:



Tomando en cuenta que este triángulo permite ver cómo lo ideológico se inserta en lo psicológico, podemos señalar que la presencia del deseo de la muerte en D1 es indicativa tanto de una la presencia del deseo de la muerte en D1 es indicativa tanto de una sociedad sin futuro para los jóvenes y es capaz de empujarlos al suicidio. Lo anterior se explica dentro del contexto histórico que enmarcó la vida de Sid Vicious y Nancy Spungen, quienes vivieron en uno de los momentos más críticos de la crisis económica en la Gran Bretaña, provocada por las medidas económicas implementadas por Margaret Thatcher,

especialmente durante su primer cuatrienio en el gobierno (1979-1983) y que fue una de las causas del nacimiento del movimiento contracultural conocido como Punk. “Sus consignas son las de *no future* (no hay futuro), *no feelings* (negación de los sentimientos), y *hate and war* (exaltación del odio por oposición al “paz y amor” de los hippies)”.⁸⁸ Por otra parte el deseo de muerte es también, actancialmente, una fuerza que surge de Nancy, y que tiene un origen en un conflicto del personaje dibujado por el dramaturgo.

Por último el triángulo ideológico (Véase en la página 20) muestra el carácter social o individual del beneficiario final, en este caso la propia Nancy:



La presencia del actante Nancy en D2 señala el carácter individual o egoísta de la acción. El análisis anterior de la trama permite apoyar este dicho, ya que se ha visto que es ella quien tiene el interés en el pacto suicida. Asimismo es visible que el Objeto es el pacto y no la persona de Sid. Nancy desea algo que puede obtener a través de él y no a él mismo como objeto de deseo.

⁸⁸ Augusto di Marco, “Rock: Universo simbólico y fenómeno social”, en Mario Margulis et al, *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, p. 36.

LAS ESCENAS DE LOS PUNK

Dentro de Súper héroes de la aldea global, los punk son 4 jóvenes mexicanos seguidores de este movimiento contracultural surgido en Inglaterra en los años setenta. En la obra que analizamos aparecen en las escena 10, 16 y 24. No puede decirse que se trate de una trama, como sí sucede con las otras historias que se han analizado hasta este momento, porque no contiene una fábula. Su aparición se da en el contexto de una fiesta, en la escena 10, y en directa referencia a Sid Vicious a través de un video:

En algún momento de la canción en la que el bajo o la voz de Sid Vicius de hacen muy presentes, alguno grita:

Punk 1: Dale duro, Sid.

Los otros también comienzan a gritar el ritmo de la canción.

Punks: Duro, duro, duro...⁸⁹

En la escena 16 continúa la fiesta de los Punk, en la que todos entonan una canción cuya letra es una crítica al sistema económico y social:

... Es cojonudo que uno pueda decidir

Dentro de un círculo y sin poder salir.

Ya no hay esclavitud

(lo logré)

Que mundo tan feliz

(consumid)...⁹⁰

Mientras cantan esta canción se colocan objetos utilizados en las peleas callejeras, como cadenas, navajas y el hecho hace suponer que los usarán. Se crea una expectativa que se cumple efectivamente en la escena 24, llamada Baile, que ya hemos abordado

⁸⁹ Ibid., p.125.

⁹⁰ Ibid., p. 138.

anteriormente y que sirve de remate para las tramas de los Cuates y los Camaradas, quienes son golpeados por los Punk:

De pronto, en un mismo movimiento, los Punks se lanzan sobre los otros dos amenazando con cadenas y navajas. El Cuate y el Camarada no saben qué hacer y sacan sus carteras para entregarlas, pero los Punks comienzan a golpearlos hasta que estos caen al suelo. Los Punks los patean hasta cansarse.⁹¹

ACTORES

Aquí analizaremos el actor, definido como la lexicalización de un actante dentro de un relato (Véase en la página 23). Debido a que tenemos seis tramas, expondré inicialmente como funcionan los actores en cada par, es decir en la trama principal (la que sucede al frente) y en la que llamaré secundaria (la que sucede en la parte posterior y depende de la trama anterior).

La lexicalización de los actantes en la trama de Desiree Washington, es decir los nombres que adquiere la fuerza actante para hacerse presente, es la siguiente:

D1= Abogado

S= Abogado

O= Desiree

Op= Desiree

A= Desiree, Abogado

D2= Abogado

⁹¹ Ibid., p. 158

Resulta interesante observar cómo todos los actantes se lexicalizan en sólo dos personajes, que son los que aparecen en esta trama, lo que nos deja ver que la tradicional forma de identificar al personaje con una fuerza protagónica o antagonica deja fuera la complejidad que se da en un texto o puesta dramática. Vemos cómo el actor Desiree es al mismo tiempo Objeto cuando es su voluntad la que contiene lo que desea el Sujeto, pero al mismo tiempo Ayudante, debido a su inexperiencia y Oponente cuando se niega a aceptar el acuerdo que se le ofrece.

Cabe recordar que en esta investigación utilizamos el término actor como “entidad, antropomorfa e individualizada, caracterizada por un conjunto de acciones concretas, que podríamos equiparar al personaje en el sentido tradicional”.⁹²

La trama par a la anteriormente vista es la de los Cuates, misma en la que los actantes se lexicalizan del siguiente modo:

D1= Cuate 4

S= Cuate 4

O= Cuate 1, Cuate 2, Cuate 3

Op= Cuate 1, Cuate 2, Cuate 3

A= Cuate 4, Cuate 1, Cuate 2

D2= Cuate 4

Analógicamente a lo que ocurre en la trama de Desiree Washington, vemos a diversos actores en varias funciones actanciales. En cada una de las secuencias analizadas se turnan actancialmente para exponer fuerzas en acción.

⁹² Norma Román Calvo, *El modelo actancial y su aplicación*, p.88.

En el caso de la historia de Fidel y Ernesto, encontramos la lexicalización de los actantes de este modo:

D1= Ernesto

S= Ernesto

O= Fidel

Op= Fidel

A= Ernesto, Fidel

D2= Ernesto

Existe una carga del actor Ernesto en diversas funciones actanciales, al unir los resultados del análisis inicial de identificación de actantes y triángulos con la individualización de estos en actores, comprendemos que efectivamente Ernesto mueve la trama, intenta que Fidel lo ayude a reiniciar el movimiento revolucionario y es quien tiene el principal interés en que esto suceda. Fidel es acaso un receptor de las ideas febriles de su compañero y se opone al mismo tiempo que ayuda, ya que va de la esperanza a la negativa de un momento a otro. La presencia de Ernesto como Destinador y Destinatario se da porque como actor contiene la fuerza que empuja al deseo, así como el beneficio de la obtención de éste.

Los actores en la trama de los Camaradas, que hace par con la de Fidel y Ernesto, se relacionan del modo siguiente con los actantes:

D1= Camarada 2, Camarada 4

S= Camarada 2, Camarada 4

O= Camarada 1, Camarada 3

Op= Camarada 1, Camarada 3

A= Camarada 1, Camarada 2, Camarada 3, Camarada 4

D2= Camarada 2, Camarada 4

En este caso me parece oportuno explicar la presencia de todos los actores en la función correspondiente a Ayudante : esto sucede porque actancialmente A corresponde a la historia común que tienen los actores, es decir que se trata de algo compartido y que intenta funcionar como fuerza cohesionante o de atracción. Se diría que el enfrentamiento tiene como objetivo volver al equilibrio anterior, original.

En la trama de Sid y Nancy la lexicalización de los actantes en actores se da del modo expuesto a continuación:

D1= Nancy

S= Nancy

O= Sid

Op= Sid

A= Sid, Nancy

D2= Nancy

Si toda la trama está sostenida por dos actores -en el sentido semiótico del término que hemos venido utilizando- estos dos actores deberán contener todas las fuerzas actanciales. No resulta extraño, entonces, que Nancy repita como D1, S, A y D2. En este nivel de análisis del espesor de signos que es un texto dramático, quedan fuera todavía otros elementos que se apoyan justamente en esta multifuncionalidad del actor y detonan otros significados; este tema será abordado en el análisis referencial.

Por su parte, las escenas de los Punk no pueden ser analizadas a partir de una función actancial, ya que, como señalamos antes, no constituyen una trama y sus escenas

son cuadros en los que se expresa un ánimo de confrontación con la sociedad a través de la vestimenta, la actitud, los elementos con los que se “arman”, el caos festivo que crean con sus fiestas: “Se enciende la luz del área 5, en donde 4 Punks se mueven frenéticamente, chocan, se empujan y, sin embargo, nadie pierde su independencia en el baile”.⁹³

ROLES

Ahora abordaremos los roles (Véase en la página 24), una categoría que cobra importancia en el diálogo entre los mundos del drama (Véase en la página 28) presentes en Superhéroes de la aldea global: la sociedad a la que se refiere en cada una de sus tramas y la actualización realizada por el espectador a quien se dirige. Es hasta este punto del análisis cuando el concepto de extranjero es pertinente, antes, la profundidad de la estructura actancial no hace uso de este tipo de signos porque un actante puede ser abstracto o colectivo y para definirse como tal no hace falta analizar su calidad de otredad o pertenencia a un grupo determinado.

Un rol teatral, ya lo hemos señalado antes, es un rol social, de otro modo lo representado sería incomprensible para el público e incluso en los espectáculos en los que se apele a sensaciones más que a narrativas, la elaboración de lo experimentado pasará sin duda alguna por la verbalización y con ello por la socialización de lo sentido.

El par que constituye las tramas de Desiree Washington y los Cuates dejan ver una serie de roles que establecen un diálogo entre sí y con los potenciales espectadores de la obra.

⁹³ Luis Mario Moncada, op. cit., p. 125.

¿Cómo se construye socialmente el rol de Desiree Washington en la obra? Sabemos que es una mujer, que es negra, que es estadounidense y por ende –para nosotros– extranjera, que participó en un concurso de belleza, que entró a la habitación de un boxeador y que ha acusado a éste por violación. El espectador promedio de teatro mexicano sabe que una mujer negra es una minoría y que además del género, el color de la piel tiene connotaciones heredadas de los estereotipos del exotismo. Su forma de otredad pertenece, para un mexicano promedio, a la extranjería y es legible sólo a partir de los estereotipos presentes en su cultura: las rumberas y cabareteras, que en la tradición cultural del cine mexicano han sido en buen número extranjeras, mezcladas con otros productos culturales importados, especialmente de Estados Unidos, en los que una mujer negra es exótica. La cabaretera es “the kind of woman who threatens men and morals by acting a seductive sign of Mexico’s shift towards an urban-industrialized society”.⁹⁴ Mientras que, señala la investigadora y profesora de la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), G. E. Wyatt, respecto a la posición de las afroamericanas hoy en día: “The stereotype of the promiscuous black woman persists whether we are standing at a bus stop with our children, or on our way to church dressed in our Sunday best...”⁹⁵ Así, Desiree Washington resulta legible como una otredad empapada de lubricidad, misterio, traición y promiscuidad, rol presente en la sociedad mexicana y contaminado por el estereotipo de la mujer trepadora, falta de escrúpulos, traicionera y diferente por su origen, su negritud en este caso es un dato que refuerza lo anterior: “Abogado: [...] Investigaciones privadas demuestran que cuando

⁹⁴ Ernesto R. Acevedo-Muñoz, *Buñuel and Mexico: the crisis of national cinema*, p. 90.

Traducción: “[La cabaretera] es el tipo de mujer que amenaza a los hombres y las morales actuando como un signo seductor del cambio de México hacia una sociedad industrializada y urbana”.

⁹⁵ Gail Elizabeth Wyatt, *Stolen woman: reclaiming our sexuality, taking back our lives*, p. 29.

Traducción: “El estereotipo de la mujer negra promiscua persiste, incluso si estamos esperando el autobús en compañía de nuestros hijos, o camino a la iglesia vestidas de domingo”.

la joven Desiree Washington estaba en el High School acusó a un compañero de violación para que su padre no la tildara de ramera”.⁹⁶

El rol al que nos hemos venido refiriendo se hace presente en la trama de los Cuates, cuando comentan la demanda interpuesta por la joven a Mike Tyson:

Cuate 1: ¿Ya vieron su foto?

Muestra el periódico a los demás.

Cuate 1: Pues yo también le hacía el favor.

Cuate 4: Esta vieja quiere viaje. Si no, ¿por qué se metió al hotel?⁹⁷

Por otra parte, el rol del personaje lexicalizado como Abogado es justamente el que corresponde a su oficio, y corresponde a un personaje masculino, de clase alta, con estudios superiores, no negro (no se menciona su color de piel, lo que sí se hace en el caso de Desiree), de modales sofisticados (toma whiskey fino) y usa todas sus habilidades, incluso ilegales e inmorales, para conseguir lo que desea: “... El paladar también se educa. Lo primero que debe hacer es ya no probar los aguardientes que venden en el supermercado”⁹⁸

Con el parlamento anterior, el Abogado ejerce también los roles de hombre conocedor, y educador que se espera posea, esto, con base en los estereotipos de rol presentes en la cultura mexicana. Aunque se trata de un extranjero, los roles tienen sentido y apuntan a una sociedad mexicana racista, clasista y discriminadora de género, por lo que resultan legibles. Quizá por la distancia creada a partir de la extranjería de su origen sean vistos más críticamente por el público mexicano, sensible a espejos (incluso los teatrales) que le devuelven una imagen de su sociedad que no desea ver.

Dentro de las escenas de los Cuates, que son todos personajes tipo, es decir establecidos y comprendidos convencionalmente. Tan claro tiene lo anterior el dramaturgo

⁹⁶ Luis Mario Moncada, op. cit., p. 115

⁹⁷ Ibid., p.105.

⁹⁸ Ibid., p. 108.

que no cree necesario ponerles un nombre y decide identificarlos a todos como Cuate, apenas distinguibles por un número. Así, tenemos a Cuate 4 tiene un estatus superior al de los demás en el ambiente laboral del que todos se conocen e intentará ejercerlo incluso fuera de éste:

Cuate 4: Además yo fui el que puso más lana, fui a depositarlo y también a cobrar.

Cuate 1: Porque eres el único que puede entrar y salir sin avisar.

Cuate 4: Es el estatus cabrón, eso cuesta.⁹⁹

Este tipo de personaje es fácilmente identificable dentro de la sociedad mexicana y se espera que sea manipulador, así como que su habilidad verbal y conocimiento psicológico sea usado para escalar socialmente:

Cuate 4: ... Pero así fue. A poco crees que yo te iba a hacer eso.

Cuate 1: Pinche vieja. Pero me las va a pagar.

Cuate 4: Tú eres mi carnal, hijo, no nos vamos a pelear por una vieja, ¿verdad?¹⁰⁰

Por otra parte en los demás personajes tipo encontramos a alguien que toma valor para pelearse cuando se emborracha, Cuate 1, al que se queda dormido bajo las mismas condiciones, Cuate 3, y el que intenta actuar razonablemente, Cuate 2. Cada uno de ellos son perfectamente identificables porque sus tipologías, con mínimas variantes son roles que han sido reproducidos en los productos culturales mexicanos una y otra vez.

El par que constituyen las tramas Fidel y Ernesto (principal) con Camaradas (secundaria) funciona de modo similar al expuesto anteriormente. Aunque en este caso el autor hace más evidente el diálogo entre lo que sucede en las dos zonas que ocurre la acción (frente y fondo), ya que la trama de Camaradas aparece en cortes internos de la

⁹⁹ Ibid., p. 104.

¹⁰⁰ Ibid., p. 142.

principal. En el tema que nos ocupa, los roles, encontramos que Fidel y Ernesto cumplen un mismo rol, con ligeras variantes. En ambos son legibles el sujeto revolucionario que no se dan cuenta o se niegan a aceptar que su tiempo ya pasó, su ancianidad es el primero signo que apoya esto:

Un anciano dormita mientras sostiene su caña de pescar. De pronto un jalón de hilo lo despierta; clava los ojos en el horizonte.

Fidel: *¿Ya lo viste? Así se veía el cielo desde el barco, con las nubes grises y el cielo salpicado de rojo.*

*Otro anciano aparece al fondo, caminando muy lentamente hacia él. Tose continuamente. Fidel no lo ve.*¹⁰¹

Al mismo tiempo, sus actividades están regidas por la pasividad, Fidel intenta pescar, acto que requiere quietud, paciencia, larga espera; mientras que Ernesto se hunde en el peso de su cuerpo enfermo y dormita. Ernesto, además, está enfermo y delira, de hecho la posibilidad de su muerte, y con ella la de sus ideales, se apunta desde el inicio. Se entretienen en recordar, se diría que reelaboran el pasado por medio de un repaso compartido:

Fidel: [...] Así se veía el cielo desde el barco... ¿Ya te lo había dicho? ¿Me estás oyendo?... La memoria comienza a fallar... Recuérdame cuántos quedamos después de la emboscada. ¿Trece?

Ernesto: *(Sin dejar de toser)* Doce.¹⁰²

La extranjería de los personajes, dada por el lenguaje, la historia, el contexto (están en un sitio desde el que se ve Miami) y su evidente alusión a que se trata de Fidel Castro y Ernesto Che Guevara, agrega un elemento de distanciamiento que los coloca en el rol de sujetos extranjeros revolucionarios, pero no identificables en la cotidianidad del público que presencié esta obra en su temporada en 1995, sino conectados con la historia de

¹⁰¹ Ibid., p. 116.

¹⁰² Idem.

América Latina y su relación con Estados Unidos. Ambos personajes, insisto, juegan el rol de un revolucionario latinoamericano de los años cincuenta del siglo pasado.

Los Camaradas son personajes tipo, y en su diálogo temático con la trama que acompañan (Fidel y Ernesto), son una especie de contrapunto. Ernesto y Fidel añoran una revolución, recuerdan lo que pudo haber sido, mientras los Camaradas demuestran que aunque en algún momento se hayan sentido atraídos por los ideales de esa revolución, hoy pertenecen a una clase política acomodaticia. Su rol, este sí identificable fácilmente para el público mexicano, es el de los izquierdistas que, tras entrar en la política, han dejado de serlo o lo son sólo de nombre. La única diferencia entre estos Camaradas es su nivel de traición sus ideales, quizá por eso el autor decidió no otorgarles nombre y apenas distinguirlos con un número:

Camarada 2: ¿Desde cuándo bebes whiskey? Antes puro ron cubano.

Camarada 4: Desde que se volvió tecnócrata.

Camarada 1: El ron me hace daño. Además el whiskey no te provoca cruda.

Camarada 2: Pero qué tal la cruda moral”.¹⁰³

El tercer par que analizaremos en el que forman la trama de Sid Vicious y Nancy y las escenas de los Punk. En este caso el rol de Sid es el de una estrella o personaje famoso, en su caso dentro del ámbito del rock. Se trata de un rol estereotipado cuyo más antiguo protagonista es probablemente James Dean. Las creencias populares van haciendo variaciones al estereotipo, pero se mantienen fijas algunas de sus características: juventud, atractivo o belleza, fama, atracción por lo prohibido (especialmente drogas, tanto legales como ilegales) y muerte en un buen momento de su carrera. Es un rol alimentado por los medios de comunicación, ya que la sociedad en su conjunto difícilmente podrá sostenerlo

¹⁰³ Luis Mario Moncada, op. cit., p. 110.

sin la ayuda de redes de comunicación: la estrella o el famoso requiere de una constante exposición para seguirlo siendo.

Debido a que un rol está ligado con las expectativas propias y del entorno, Sid actúa con la rebeldía y quizá hasta el desprecio por las buenas costumbres, que se manifiestan, por ejemplo en el lenguaje. Cumple, digámoslo así, con la rebeldía ante todo lo establecido, el desprecio a los valores conservadores y a las buenas costumbres que tanto él como los demás esperan que ejerza: “Sid: Escribe: mañana que nos entierren les vamos a ver los calzones... A usted, viejo asqueroso, lo veremos en el parque libidinoso... Y a ti, mi vida, también por fin te veré los calzones”.¹⁰⁴

Por su parte Nancy cumple el rol de la mujer que seduce y lleva a un hombre, por medio de sus habilidades (emanadas de su poder sexual, verbal, capacidad de control, incluso de su enfermedad mental) a cometer un acto que no deseaba o del que no estaba convencido, en este caso el asesinato. Nancy es una “mala compañía”, una fuente constante de exigencias y necesidad de atención:

Nancy: [...] No soporto este calor.

Da vueltas por la habitación. Se acerca a la ventana, donde está Sid, y lo abraza apasionadamente. Se besan. Sin embargo, de pronto ella lo empuja y comienza a gritarle.

¿Qué tienes en esa pinche cabeza? ¿Por qué no dices nada? Necesito saber que estás de acuerdo, que no te estoy obligando a nada.

Se calma un poco y suplica.

¿Por qué nunca me dices lo que piensas, Sid?

Nancy es lo que en la terminología del mundo de los espectáculos de rock se conoce como “groupie”, este término “was first used around 1967 to describe girls who follow pop stars or members of rock groups, often in the hope of deliberately provoking sexual

¹⁰⁴ Ibid., p. 140.

relations with them.”¹⁰⁵ Se trata de un término en lengua inglesa, perteneciente originalmente a la cultura anglosajona y que confiere a Nancy en *Superhéroes de la aldea global* la calidad de una entidad ajena, legible sólo desde el rol de la mujer fatal descrito inicialmente.

Los Punk que, desde su propio espacio, acompañan a la trama de Sid y Nancy tienen el rol de lo que en México se conoce como “chavos banda”, un concepto que se refiere a jóvenes “han sido estigmatizados por la cultura dominante como rebeldes sin causa, violentos y drogados”,¹⁰⁶ quizá por eso Luis Mario Moncada los coloca en situación continua de “reventón”, ocupados tan sólo en admirar a una de sus estrellas, Sid, y vivir su estilo de vida:

En la oscuridad comienza a gran volumen la canción God save the Queen, de Sex Pistols. [...] En algún momento de la canción en la que el bajo o la voz de Sid Vicious se hacen muy presentes, alguno de ellos grita:

Punk 1: Dale duro, Sid.

Los otros también comienzan a gritar al ritmo de la canción.

Punks: Duro, duro, duro, duro...

*Continúan bailando con algunas variantes; en algunas de ellas se comunican a través de un paso que se propone y que de pronto dos o más repiten. Sin embargo, tampoco pierden el espíritu de desorden.*¹⁰⁷

Su forma de comunicación exagera lo corporal, a través del baile, los gritos, la vestimenta Punk (versión México, como pide el autor en la didascalia) y exhibe hostilidad y afán de agresión cuando toman cadenas y navajas que, se sabe, son usadas para pelear. Es un rol interesante porque se resume en unas pocas características que se hacen evidentes sin necesidad de diálogos.

¹⁰⁵ Véase: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, p. 237

Traducción: “[Este término] fue usado inicialmente alrededor de 1967 para describir a chicas que siguen a estrellas pop o miembros de un grupo de rock, a menudo con la esperanza de deliberadamente suscitar relaciones sexuales con ellos”.

¹⁰⁶ Carles Feixa, *De jóvenes, bandas y tribus*, p. 154.

¹⁰⁷ Luis Mario Moncada, *op. cit.*, p. 125.

ANÁLISIS REFERENCIAL METAFÓRICO

¿De qué es metáfora *Superhéroes de la aldea global*? ¿Cuáles son los referentes (convenciones culturales) que permiten su lectura por parte del público mexicano? Creo que podemos ir de lo general a lo particular, comenzando por el propio título, para lo que me parece necesario exponer el origen del término “aldea global”:

A mediados de los setenta, Marshall McLuhan sugirió la idea de la ‘aldea global’, como una prometedora metáfora que realmente caló en la conciencia del público en general, tomando en consideración la creciente interconexión mundial. A partir de entonces muchos pasaron a entender que el mundo se había convertido en una especie de ‘aldea global’, una contradicción entre dos términos antitéticos, puesto que las aldeas no son globales sino locales, cuestión que no obstante podía resolverse a través a través de la tecnología avanzada.¹⁰⁸

La idea base de la aldea global es que el mundo dejaría de tener centros, debido justamente a la globalización, y que todos estaríamos en posibilidad de tener acceso a todo, sin importar nuestra ubicación. La aldea global a la que se refiere Luis Mario Moncada es este concepto del mundo como una gran aldea, local y global a la vez, como ya se ha mencionado. El título se refiera también a unos Superhéroes, término que señala a un tipo de personaje de ficción con capacidades sobrehumanas. El concepto nació en Estados Unidos en 1938, cuando apareció la primera historieta de Supermán y se ha popularizado en el mundo entero. Su época de gloria comercial y fama fue en los años que siguieron a la II Guerra Mundial; hecho que no es casual, ya que el superhéroe sirvió para enarbolar frente al gran público valores que los Estados Unidos había ya comenzado a exportar al

¹⁰⁸ Rafael A. Cuesta Ávila, *A propósito de la globalización: Nuevos tiempos para pensar espacios antropológicos*, p. 23.

resto del mundo en la forma de una fuerza (la guerra) que en el fondo ejercía un concepto de justicia y verdad no compartido por muchos otros. Apunta Richard Reynolds que:

Superheroes are by and large not upholders of the letter of the law; they are not law enforcement agents employed by the state. The set of values they traditionally defend is summed up by the Superman tag of Truth, Justice and the American Way. Sometimes the last term has been interpreted in a narrowly nationalistic way... but far more often... has stood for the ideals enshrined in the US Constitution.¹⁰⁹

La cita de Reynolds es especialmente interesante porque se refiere al *American way*, es decir al modo estadounidense de hacer las cosas y entender el mundo, con lo que refuerza la idea de que se trata de personajes populares que concentran toda una serie de ideas del mundo compartidas por una cultura; ideas a partir de las que establece tanto la identidad como la otredad de los que no comparten esos valores.

Referirse a unos superhéroes de la aldea global establece de entrada una posición crítica hacia ambos conceptos (aldea global y superhéroe). Cuando sabemos que se trata de Desiree Washington, Mike Tyson, Fidel Castro, Ernesto Guevara, Sid Vicious y Nancy Spungen no podemos sino contemplar la idea del superhéroe con cierto escepticismo. No se trata ya de esos personajes con súper poderes de los que hablábamos en los párrafos anteriores, sino de seres que han tomado el lugar que los originales ocupaban en la cultura. Si estos superhéroes no son ya seres con poderes sobrenaturales, cuyo principal objetivo es ejercer valores emanados del nacionalismo o de la Constitución de Estados Unidos (vista como paradigma de una nación libre), ¿qué son entonces?

¹⁰⁹ Richard Reynolds, *Super heroes: a modern mythology*, p. 74

Traducción: "Los superhéroes, por lo general, no son los defensores de la que dicta de la ley, no son agentes de la ley empleados por el Estado. El conjunto de valores que tradicionalmente defienden se resume en las características que identifican a Superman: Verdad, Justicia y estilo americano. A veces, este último término se ha interpretado de una manera estrictamente nacionalista ... pero mucho más a menudo ... ha sido sinónimo de los ideales consagrados en la Constitución de los EE.UU".

Evidentemente se trata de un cuestionamiento a un concepto en crisis desde hace ya un par de décadas. Lo que permanece inmutable en la idea del superhéroe moderno es la fama, aunque en este caso como producto de los medios masivos de comunicación, especialmente la televisión, y el hecho de que se trata de un modelo a seguir, ya no por sus ideales emanados del sistema político sino del mercado. Es ahí, creo, donde podemos extraer más de esta propuesta de superhéroes globalizados de Luis Mario Moncada.

¿Qué tienen en común los superhéroes de la aldea global propuestos por Moncada? Cada uno de ellos ha llegado a su fama o popularidad a causa de los medios de comunicación, que han usado su nombre, rasgos de personalidad y los ha modificado para transformarlos en productos. La propia obra es una metáfora de este fenómeno, ya que como explicamos antes, el autor toma a los personajes y los coloca en tramas no apegadas a la realidad histórica.

La metáfora de los superhéroes globalizados funciona en esta obra que analizamos apoyada en dos referentes, el primero es el de los personajes históricos y el segundo es el de la semejanza de estos personajes con las convenciones culturales actuales del público que la recibe. En el primer caso las similitudes son elaboradas a partir de un sujeto real, pasado por el tamiz de la creación.

Fidel y Ernesto, los *Superhéroes de la aldea global*, están basados en Fidel Castro y Ernesto *Che* Guevara. Conservan un origen histórico común, mismo que podemos corroborar en los recuerdos que comparten y que se refieren a eventos históricos, como la llegada a Cuba desde México en el barco llamado *Granma* de 82 guerrilleros, entre los que iban Fidel y Ernesto, y la posterior emboscada por parte del ejército cubano, evento del que histórica, popular y hasta tanto míticamente se sabe que sobrevivieron doce. Luis Mario

Moncada usa este hecho histórico como referencia dentro de *Superhéroes de la aldea global*:

Fidel: [...] La memoria comienza a fallar... Recuérdame cuántos quedamos después de la emboscada. ¿Trece?

Ernesto: (*Sin dejar de toser*) Doce...

Fidel: Doce... ¿No éramos trece?... Si hubiéramos sido trece... Doce es un buen número para comenzar una guerra. Qué chistoso... Si no se hubiera enfriado el delator antes de tiempo habría sido el número trece...¹¹⁰

Ya algunos autores han analizado el hecho de que el número doce tiene indudables referencias a los doce apóstoles, pilares de la Iglesia católica y que en el sentido mítico que se ha aplicado popularmente a la Revolución Cubana tendría un carácter fundacional, aunque, como ya he dicho, se considera que “los doce” no son sino un invento para dar un carácter sagrado a una derrota inicial: “Por ejemplo, la fantástica historia de los doce hombres que derrotaron a un ejército de 30.000 respaldados por los Estados Unidos y otras ridículas conclusiones sacadas *a posteriori* del anecdotario folklórico de la lucha contra la increíble torpeza batistera”.¹¹¹

Los personajes Fidel y Ernesto aparecen viejos en esta obra, no sabemos exactamente qué edad tienen, pero ambos muestran signos de senilidad y enfermedad: a Fidel le falla la memoria; Ernesto tose constantemente y padece fiebre. La referencia metafórica establece a partir de lo anterior a dos revolucionarios viejos y a un periodo de la historia latinoamericana que ha quedado desdibujado, paradójicamente, por la globalización. Ambos personajes han logrado ser iconos históricos, Ernesto a través de la fotografía tomada por Alberto Díaz (Korda) en la que aparece con una boina adornada con una estrella y mirando ligeramente hacia lo alto. Aquí, es conveniente señalar que “los

¹¹⁰ Luis Mario Moncada, op. cit., p. 13.

¹¹¹ Carlos Alberto Montaner, *Víspera del final: Fidel Castro y la Revolución Cubana*, p. 80.

signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común...”¹¹² La mencionada fotografía, repetida innumerables veces en los contextos más diversos, ha servido para que el *Che* Guevara se transforme en un paradigma del joven revolucionario decidido a dar su vida por sus ideales.

La iconicidad de Fidel Castro, basada en su uniforme militar, la barba, la pipa, y su propio rostro, ha cambiado desde los años de la caída del Muro de Berlín y es hoy una convención cultural de un revolucionario que terminó siendo un dictador. Hacia 1995, cuando se estrenó *Superhéroes de la aldea global*, Castro seguía en el poder en Cuba y su imagen de heroico revolucionario estaba ya en franco proceso de degradación. Su edad en la obra que analizamos es un dato que se relaciona con el referente real, pero potencializa la senilidad con el afán por recordar el pasado y repetir algo que ya se ha dicho antes, rasgos asociados comúnmente al proceso de envejecimiento.

En conjunto, Ernesto y Fidel, los personajes de la obra que analizamos, conforman una referencia metafórica hacia la revolución socialista envejecida, atrapada en ideales que nunca terminaron por consolidarse y en espera de que los jóvenes la retomen. Esto es palpable en la estructura elegida por Luis Mario Moncada para esta trama, mucho más que en las otras, ya que su par, es decir la de los Camaradas, establece un diálogo por medio de intercortes, por ejemplo, cuando Ernesto propone un ataque a un cuartel militar:

Fidel: No, ya no estamos para eso.

Ernesto: ¿Y quién dice que lo vamos a hacer nosotros?

Fidel: ¿No? ¿Entonces?

Ernesto: La columna estará formada por los más jóvenes.

Fidel: (*Absurdamente sorprendido*) ¿Los más jóvenes?

Silencio.

¿Y de dónde los vas a sacar?

Disolvencia súbita con el área 3, donde los Camaradas siguen jugando a un ritmo permanente y automático, aunque más pausado que la escena anterior.

¹¹² Umberto Eco, *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, p. 192

Camarada 3: (*Mientras tira*) La regla es muy sencilla: cuando hay inflación guardas tus valores para que te den intereses; cuando no, entonces mantienes tu dinero activo.

Camarada 4: Pensar en números me da dolor de cabeza.

Camarada 1: Por eso todavía no aprendes a jugar.

Camarada 3: No es tan difícil: lo importante es llegar a capitalizarte; después, a mover el dinero. El que está capitalizado nunca pierde, aunque haya inflación o estabilidad.¹¹³

Desde su extranjería, Ernesto y Fidel son signos icónicos plasmados en pósters, camisetas y otras formas de arte popular, a partir de las que se extraen ideas estereotipadas del socialismo. Al ser actualizado por el público mexicano de 1995, este par de tramas tiene su función referencial metafórica en un contexto marcado por el alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), ocurrido el 1 de enero de 1994, así como de la devaluación y la crisis económica provocada por el llamado Efecto Tequila, tras el “error de diciembre”, que es como Carlos Salinas de Gortari nombró a las decisiones económicas de su sucesor como forma de deslindarse del desastre dejado al terminar su sexenio.

Ernesto, Fidel y los Camaradas funcionan referencialmente como la metáfora de un México en el que las ideologías de izquierda están envejecidas, mitificadas, presentes en el plano de las utopías (como el propio movimiento del EZLN) y siempre visibles sólo a través del tamiz de los medios de comunicación. Incluso el Subcomandante Marcos, cabeza visible del EZLN se convirtió muy pronto en otro superhéroe de la aldea global, con una personalidad secreta, una vida pasada un tanto oscura y dispuesto a todo por sus ideales de justicia. No me parece excesivo afirmar que Ernesto y Fidel, en conjunto con los Camaradas, encontraran su referencia en el Subcomandante Marcos, el EZLN y la izquierda mexicana de postín, ésa que goza de los beneficios de vivir del presupuesto y es revolucionaria sólo en sus discursos oficiales.

¹¹³ Luis Mario Moncada, op. cit., p. 128.

Como se puede ver, estas dos tramas forman una metáfora que tiene como referente a la historia de vida de muchos integrantes de movimientos de izquierda en América Latina y especialmente en México, se trata de jóvenes que iniciaron siguiendo, o pretendiendo seguir, la ideología del socialismo y que al llegar al poder se transformaron en capitalistas. Los Camaradas, que conservan el mote y el gusto por el dominó, son esos jóvenes que Fidel y Ernesto, desde su envejecida revolución, reclaman como necesarios para continuar con la lucha.

Las tramas de Desiree Washington y los Cuates también establecen un diálogo una con la otra, aunque en este caso la obra no lo marca estructuralmente con intercortes. Sabemos, sin embargo que es así porque los Cuates se encuentran reunidos para ver una pelea de Mike Tyson y porque se hace referencia al juicio al que será llevado el boxeador, acusado de violación por la joven Desiree.

Las dos tramas tienen un punto anecdótico en común que es importante destacar: Desiree es presionada por el abogado y su palabra es puesta en duda constantemente. Él considera que lo que en verdad desea es dinero y no justicia. La culpa incluso de haber puesto una trampa a su cliente, Mike Tyson, a quien habría identificado como el rico boxeador factible de ser demandado por violación como una forma de obtener dinero fácil:

Abogado: ¿Lo reconociste?

Desiree: No...

Abogado: Dime la verdad. ¿Lo reconociste?

Desiree: Sabía que era alguien conocido, pero no sabía quién.

[...]

Abogado: [...] Cuando entraste a su cuarto no ibas buscando una amistad sincera, ¿verdad? ¿Qué ibas buscando? ¿Por qué entraste a su cuarto?...¹¹⁴

¹¹⁴ Ibid., pp. 136-137.

Mientras que en la trama de los Cuates, el pleito por un supuesto acoso a la novia de uno de ellos se aclara, borrachera de por medio, cuando Cuate 4 explica lo sucedido. No nos enteramos de la explicación, porque la escena arranca cuando ésta ya ha ocurrido, pero queda claro que la culpa es de ella:

Cuate 4: ...Pero así fue. A poco crees que yo ye iba a hacer eso.

Cuate 1: Pinche vieja. Pero me las va a pagar.

Cuate 4: Tú eres mi carnal, no nos vamos a pelear por una vieja, ¿verdad?¹¹⁵

Aquí tenemos la referencia a dos mundos que tienen en común su desconfianza en las palabras de la mujer: el de las leyes en Estados Unidos y el de la vida cotidiana en México. La referencia metafórica de las escenas entre Desiree Washington y el Abogado reproduce el discurso que en diversas ocasiones se ha usado para negar la validez de los argumentos femeninos, como efectivamente ocurrió en el caso que inspiró a Luis Mario Moncada, “the Mike Tyson-Desiree Washington rape case stimulated much discussion within the Black community, with many individuals conjuring the image of Jezebel to blame Desiree Washington for the crime.”¹¹⁶

La moral judeocristiana sigue imponiéndose en Occidente y si una mujer ha sido violada casi siempre se pondrá en duda su palabra y se buscará en su vestimenta, modo de caminar o costumbres, las razones para que un hombre se haya decidido a atacarla. En la mayoría de los casos, si en la violación no ha habido violencia física, el hombre puede alegar que el acto sexual fue consensuado.

¹¹⁵ Ibid., p. 142

¹¹⁶ Tom Schiff, “Developing Men’s Leadership to Challenge Sexism and Violence”, en Wallace, Barbara C.; Carter, Robert T., editors, *Understanding and dealing with violence: A multicultural approach*, p. 187.

Traducción: “...el caso de la violación de Desiree Washington por Mike Tyson estimuló una gran discusión dentro de la comunidad negra, muchos individuos utilizaban la imagen de Jezabel para culpar a Desiree Washington por el crimen.”

En el caso de Desiree Washington, aunque Mike Tyson fue condenado a 10 años, seis en prisión (de los que sólo cumplió 3) y 4 en libertad condicional, la opinión pública se decantó en su favor y lo convirtió en víctima de una chica de 18 años que le tendió una trampa. Incluso Tyson consiguió que se le permitiera pelear desde la prisión, con lo que la acusación, el juicio y la condena se convirtieron en publicidad y dinero para él y el negocio deportivo de Estados Unidos y el mundo.

El análisis actancial nos dejó ver algo que quizá habría pasado desapercibido si nos hubiésemos centrado sólo en los aspectos más evidentes de esta trama: detrás del Abogado, hay toda una industria del espectáculo deportivo que está dispuesta a pagar ejércitos de abogados y a toda clase de corruptelas con tal de no perder a una figura que le genera dinero.

¿De qué nos habla la trama de Desiree Washington vista desde México? De entrada resulta claro que la situación de muchas mujeres es quizá más precaria que en Estados Unidos. Me referiré nuevamente al caso de Ciudad Juárez porque en 1995, cuando esta obra fue estrenada, las llamadas muertas de Juárez comenzaban a ser tristemente célebres.

Desde 1993 las cifras de homicidios en general aumentaron significativamente en Ciudad Juárez, convirtiéndose en una de las ciudades con los índices de violencia más altos de México. El gran número de asesinatos de hombres se relaciona con el impacto del narcotráfico en el estado y la crisis económica. [...] Aunque los homicidios en general aumentaron a partir de 1993, los asesinatos de mujeres se cuadruplicaron, mientras que los de hombres se triplicaron.¹¹⁷

La cita anterior intenta mostrar la gravedad de la vulnerabilidad femenina en México y el hecho de que el Estado ha sido incapaz de hacer algo no sólo para resolver los cientos de casos de mujeres asesinadas en una sola ciudad. Las leyes mexicanas han sido letra muerta también en el caso de los feminicidios y es muy factible que la trama de

¹¹⁷ Veáse Amnistía Internacional, *México: muertes intolerables*, p. 34 y subsecuentes.

Desiree Washington, una mujer negra, extranjera, haya servido como metáfora de un ser llevado al grado extremo de la vulnerabilidad, enfrentada a todo un sistema representado por un abogado, quien no es sino el un elemento visible de un sistema machista para el que una violación sexual es sólo un incidente que puede ser borrado con dinero. Las imágenes de video propuestas por Luis Mario Moncada como parte de esta obra hablan por sí solas de la violencia como forma de control social concentrada en un boxeador: “En pantalla vemos una pelea de Mike Tyson, editada de tal forma que parezca una verdadera masacre contra su oponente”.¹¹⁸ Su oponente en este caso ha sido el género femenino.

Ahora pasamos al par formado por la tramas de Sid y Nancy y los Punk. En este caso se trata de metáforas referenciales conectadas por lo mediático: Sid y Nancy son enteramente un producto de los medios de comunicación. Sid Vicious, el referente histórico del personaje Sid, fue a sí mismo creado como personaje de un movimiento contracultural, el Punk, que devino en moda asimilada y comercializada internacionalmente. Se trata pues de un personaje que jugaba a ser músico, (en realidad nunca lo fue) y se convirtió en el ejemplo (por extraño que parezca) de que sólo se necesitaba la fama para ser famoso.

Sin embargo hay un aspecto interesante en el que la metáfora referencial de *Superhéroes de la aldea global* hace énfasis: se trata de el sinsentido de la vida de muchos jóvenes. Sid y Nancy, los personajes de la obra, están encerrados en un cuarto de hotel. Bien podrían salir, pero no lo hacen porque el exterior les es hostil. Su mundo está reducido y no les queda sino la desesperación, las dudas, sus propios cuerpos y la ideal del suicidio como formas de expresarse. Incluso la sexualidad en la pareja puede ser vista como una búsqueda de sentido a través de un placer que, sin embargo, no da respuestas porque los sentidos, el sentido (visto como dirección) está extraviado:

¹¹⁸ Luis Mario Moncada, op. cit., p. 112.

Silencio. Sid avanza lentamente y la abraza por la espalda. Ella siente sus manos que recorren con suavidad los hombros y los senos. De pronto voltea y lo abraza con fuerza. Lo besa.

Cógeme.

El la levanta un poco y le quita los calzones, aunque su actitud es un tanto insegura.

Házmelo de la mejor manera.

Sin embargo, él sólo le abre las piernas, se desabrocha el pantalón y, sin bajárselos, le hace el amor en un solo movimiento continuo y prolongado. De cualquier manera, ella se acerca rápidamente al orgasmo.¹¹⁹

La trama de Sid y Nancy funciona como una metáfora referencial de una juventud manipulada por los medios de comunicación. No se trata de la marginación provocada por una carencia de recursos económicos sino de un estilo de vida marginado. La idea tras el suicidio o la muerte a temprana edad como manera de dar sentido a una existencia bien puede sintetizarse en la frase “vive rápido, muere joven y deja un bonito cadáver”¹²⁰, dicha por el actor John Derek en la película *Knock on Any Door*, pero popularmente adjudicada a James Dean, quien se convirtió en el modelo a seguir de esta forma de vivir y morir por excesos, en su caso de velocidad, pero generalmente en el uso de droga. Hay otros ejemplos de estrellas del rock que decidieron este tipo de destino, tales como Jim Morrison, quien murió a los 27 años; Janis Joplin, muerta también a los 27; Kurt Cobain, a los 27; y el propio Sid Vicious, fallecido a los 22.

Es difícil medir la influencia de los medios de comunicación y el ejemplo de estilo de vida de los famosos en el público, sin embargo hay que señalar que el movimiento Punk, nacido como ya mencionamos en Inglaterra, llegó a México y generó manifestaciones estéticas y formas de identificación grupal entre jóvenes, especialmente de las clases marginadas.

¹¹⁹ Ibid., p. 124.

¹²⁰ Véase <http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A1037927>

By the 1980s the cultural effect of mass media was becoming more disturbing than any negative impact they might have on public deliberation. From a cultural perspective, mass media are significant not only because they disseminate arguments, but also because they demonstrate behavior.¹²¹

Esta característica de los mensajes emitidos por los medios masivos de comunicación de diseminar argumentos e ilustrar comportamientos está expresada en la trama de los Punk. El aparente caos de su forma de convivencia, la vestimenta, los objetos con que se adornan que son potencialmente armas, representan ya un discurso de protesta y una amenaza latente hacia la sociedad dominante. El Punk en México arraigó en las clases sociales más desprotegidas, por lo que la exhibición de esta tribu urbana, como ha dado en llamárseles, expresa signos que apuntan a la desigualdad socioeconómica mexicana. La crítica hacia el sistema que mantiene a estos jóvenes en la marginación está presente en la canción que el autor pide en la didascalia, misma que ya hemos citado antes, y que habla de la simulación de libertad que se vive en sociedades donde la supuesta libertad de elegir es vista como un bien mayor, aunque esto suceda dentro de un mismo círculo y sin poder salir.

La metáfora referencial de esta trama conecta con la historia de Sid y Nancy, los personajes, al mismo tiempo que apunta a los referentes históricos, Sid Vicious y Nancy Spungen, y se refleja en el espejo de la realidad de los Punk mexicanos y la juventud marginada en general: empobrecidos, carentes de oportunidades sociales y económicas y potencialmente peligrosos para el sistema que sólo acierta a reprimirlos sin profundizar en las causas de su rabia. La escena 24, llamada Baile, en la que un Camarada y un Cuate son

¹²¹ Thomas J. Roach, "The Paradox of Media Effects", en Kamalipour, Yahya R.; Kuldipin R. Rampal, editors, *Media, sex, violence and drugs in the global village*, p. 13

Traducción: "Hacia los ochenta, el efecto cultural de los medios masivos se estaba volviendo más perturbador que cualquier impacto negativo que estos pudieran tener en la consideración pública. Desde una perspectiva cultural, los medios masivos son significantes no sólo porque diseminan argumentos, sino también porque muestran comportamientos."

golpeados por dos Punk sin razón aparente (aunque los agredidos entregan sus carteras en un intento de evitar la agresión) señala que la trama de los Punk hurga en una de las posibles razones del rencor social y sus expresiones.

ANÁLISIS REFERENCIAL METONÍMICO

La referencia metonímica que abordaremos en este caso será, como en el caso del análisis de *Feliz nuevo siglo doctor Freud*, la espacio temporal. La distribución del escenario que plantea Luis Mario Moncada tiene implicaciones interesantes. La división en tres espacios divide las tramas y, como lo hemos venido analizando, establece pares temáticos. El autor pide asimismo que la trama de los personajes mexicanos suceda en la parte posterior del escenario, mientras que la trama de los extranjeros sucede al frente, en proscenio. En general, la posición de proscenio en un escenario teatral tiene más fuerza y es una convención social que lo que sucede en ese sitio es más importante, mientras que lo que ocurre en el fondo es visto como menos trascendente o parte del contexto.

Con el manejo del espacio, Luis Mario Moncada propone un plano espacio temporal que remite a la organización de un mundo que se pretende globalizado. Cada pasillo, formado por un par de tramas con acción de fondo y proscenio es un microcosmos en el que se lleva a cabo una acción globalizada, dialéctica, de causa efecto. Al mismo tiempo cada trama conserva su independencia temporal y espacial, ya que sólo una acción ocurre al tiempo. El efecto buscado por medio de estos seis espacios y tiempos es el de estar frente a una serie de pantallas. “Las transiciones de escena deben sugerir un cambio imprevisto de

canal, tal como si manipuláramos compulsivamente un control remoto y observáramos seis programas de televisión al mismo tiempo”.¹²²

La referencia metonímica toma aspectos que remiten a televisores: los cambios rápidos de escena que pide el autor, la forma rectangular que corresponde a estos artefactos, y la propia presencia de personajes famosos que conocemos por las imágenes que entran a nuestros hogares en sus pantallas. Al mismo tiempo, el autor reitera esta presencia casi ubicua de los televisores en nuestro entorno al pedir un televisor rodante que “circulará al fondo entre las áreas posteriores.”¹²³

La didascalia permite al autor dejar claro que su intención es mostrar espacios y tiempos televisivos, aunque esté presente también una gran pantalla en la que se deberán emitir imágenes documentales de los personajes que intervienen en la obra, hecho que podría emparentar a las imágenes televisivas con las cinematográficas.

El televisor en escena, además de ser ese objeto cotidiano, funciona como la parte por el todo que se refiere al poder mediático que controla cada vez más a las sociedades y es capaz de definir el destino de países enteros. Entra en cada espacio posterior y al tiempo que hace esto unifica criterios, establece temas, formas de ver y entender el mundo, así como valores.

El espacio en el que sucede la trama de Desiree Washington, por ejemplo, es metonímicamente el área donde se lleva a cabo el conflicto social en torno a los temas de género, de los que ya hemos venido hablando. El despacho del abogado, un sitio de poder masculino, en donde el tiene puros y whisky, se refiere a un área en la que las leyes emanadas de sistemas regidos por una supuesta objetividad, funcionan como estructuras de

¹²² Luis Mario Moncada, op. cit., p. 101.

¹²³ Idem.

dominación masculina. Así, el área donde ocurre la trama de Desiree Washington es metonímicamente esa región en la que se ejerce la violencia simbólica en la cultura mexicana. “La fuerza simbólica es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física; pero esta magia sólo funciona apoyándose en unas disposiciones registradas, a la manera de unos resortes, en lo más profundo de los cuerpos”.¹²⁴ En el contexto mexicano la simple idea de que una mujer esté a solas con un hombre en un área destinada a tratar negocios establece un estado de vulnerabilidad del que se culpará a la propia mujer. En la trama de Desiree, el autor repite de algún modo el mismo evento que condujo a la violación de la joven: aceptar ir a un sitio privado con un hombre. Lo anterior funciona exactamente del mismo modo en México, en donde se sigue atacando física y psicológicamente a las mujeres que osan entrar a espacios físicos y simbólicos que les están restringidos por las reglas no escritas de la dominación masculina.

El muelle abandonado en donde ocurre la trama de Fidel y Ernesto es también metonímicamente cada uno de los puertos a los que se ha llegado o partido en el contexto de una revolución armada o ideológica. Esto se comprueba en el caso de la obra que estudiamos cuando se hace referencia al inicio de la Revolución Cubana, el barco llamado Granma y el episodio del los doce. El muelle, la vejez de los personajes, el hecho de que aparezca vivo un personaje que históricamente sabemos que ha muerto, así como la necesidad de recordar en el caso de Fidel y la insistencia de reiniciar al revolución de Ernesto apuntan a un espacio límbico, en el que los personajes se encuentran atrapados, espacio que desde la metonimia reafirma la metáfora de la izquierda envejecida y atorada en discursos del pasado, carente de interés para los jóvenes.

¹²⁴ Pierre Bordieu, op. cit., p. 54.

El espacio limítrofe de la costa expresa además el aislamiento físico. Fidel y Ernesto hablan de las posibilidades de moverse de ahí para reiniciar el movimiento armado, pero en cada intento se exponen las razones que llevarían al fracaso: la lejanía, su cansancio, los peligros a lo largo de la ruta. Frente a ellos, lo comentan, se ve el resplandor de Miami, espacio que repele y atrae a cubanos y latinoamericanos en general. La historia de México y el contexto en el que se estrenó esta obra permite leer a Fidel y Ernesto como dos extranjeros cercanos, hablan la misma lengua y quizá son similares a nosotros, pero no dejan de ser una forma de otredad que se exagera a partir de las similitudes que hacen más patentes las diferencias. Esto es justamente lo que sucede con los intercortes que plantea el autor, de los que ya hemos hablado, y que abren espacios ideologizados que permiten ver ese diálogo de sordos, esa simulación con la que la izquierda mexicana se expresa cotidianamente.

Ya antes hemos mencionado que la trama de Sid y Nancy sucede en un cuarto de hotel, un espacio de encierro voluntario. La hostilidad exterior les impide salir y el propósito de estar ahí parece ser desde el inicio el deseo de suicidarse ahí mismo. La referencia metonímica de ese espacio es la de un sitio de paso, ajeno, lejos de casa, al que no se pertenece. Ese cuarto de hotel, que es además de baja categoría, provoca una incomodidad que reproduce ese disgusto que los personajes tienen hacia sus propias vidas. De este modo, el sitio es un espejo del estado emocional propio de los jóvenes seguidores del fenómeno Punk, su estética y discurso. Las agresiones entre Sid y Nancy parecen ser el único lenguaje que ha quedado, complementado por signos que apuntan a la violencia en la vestimenta, el maquillaje y el arreglo del pelo.

Del mismo modo, los Punk mexicanos, con su música, ropa y gestos emulan a Sid y Nancy en un contexto similar en lo que a la marginación se refiere. Su “reventón” en

escena remite a las fiestas llevadas a cabo en las calles o en “hoyos Punk”, a espacios urbanizados precariamente, a entornos familiares donde toda la familia trabaja para sobrevivir y a la propia sociedad que permite todo lo anterior. Los Punk mexicanos metonímicamente involucran a sitios como el tianguis del Chopo, donde su contracultura ha sobrevivido y se reúnen para adquirir la vestimenta que usarán en el próximo reventón o simplemente para dejarse ver. Carlos Monsiváis recoge el ambiente de un *hoyo punk* y uno de sus visitantes con gran agudeza:

Él sí cree en las ventajas de la apariencia punk, es decir, en el privilegio de vivir desde la facha de otra historia, otro rollo, otra ciudad, otro país, otra familia, otro ejercicio de la sexualidad. El punk es promoción fantástica, ensueño de tintes, maquillajes y plástico, ropa destrozada según programa que nos acerca a los misterios del videoclip. [...] Él no se oculta, lo que pasa es que en su casa y en la escuela y en el trabajo, le adjudicaron un aspecto que no le interesa, convencional y tonto, y para dejarlo en el camino se tiñe el pelo, se agrega rayas a los pómulos, varía de seño. Lo suyo no es disfraz, es la técnica para que emerjan las facciones reales, tanto tiempo secuestradas por las pinches normas.¹²⁵

Las acciones de fondo y proscenio establecen también una relación de espacio y tiempo que remite a Elam y su afirmación de que en la escena el referente no es el objeto real existente en el mundo, sino algo que expresa su clase (Véase en la página 40). Aquí las posiciones en el escenario son un elemento metonímico de lo que ocurre en el mundo real: las vidas y eventos de los famosos ocurren “al frente”, por así decirlo y sus historias entran a nuestras casas por medio de los televisores, lo que convierte a un ciudadano común en un receptor de historias, conflictos, rostros y otras imágenes que consumirá y a través de las cuales dará sentido a algunos aspectos de su propia vida.

La globalización a la que refiere críticamente Luis Mario Moncada en su obra, muestra que en este espacio referencial metonímico (también metafórico) los subalternos

¹²⁵ Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, pp. 315-316.

mexicanos tienen un sitio secundario en el mundo globalizado, entendiendo subalterno como “...una posición social que cobra cuerpo y carne en los oprimidos o aquella condición que genera la colonialidad del poder a todos los niveles y en todas las situaciones coloniales que estructuran el poder interestatal”.¹²⁶ Están físicamente en el fondo del escenario y son identificados como Cuates, Camaradas y Punks porque su posición en el espacio tiempo los ha colocado en un segundo plano dentro del espacio globalizado que, paradójicamente, habría de convertir al mundo en una aldea global. Ésta aldea global, representada en el escenario metonímicamente, resulta estar interconectada como lo vemos escénicamente, pero mantiene su división jerárquica.

ANÁLISIS CONNOTATIVO

Como ya mencionamos antes, el propósito del análisis connotativo es revisar algunas construcciones ideológicas del lector o espectador que intervienen en el proceso de significación de la obra y determinan la recepción de sus mensajes. *Superhéroes de la aldea global* remite connotativamente a los cambios ocurridos en México desde la entrada al Tratado del Libre Comercio de América del Norte (TLC) y los cambios sociales y culturales a partir de éste fenómeno. El TLC es sin duda la frontera simbólica entre el México protegido tras su cortina de nopal y el que se abrió al fenómeno conocido como globalización.

La velocidad de los cambios generó una hiper exposición a productos culturales, especialmente de Estados Unidos, lo que provocó un desplazamiento de otros productos

¹²⁶ McKee Irwin, Rober; Szurmuk, Mónica; coord., *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, p. 256

culturales que llenaban el imaginario de muchos mexicanos. Lo resulta en un estado de alienación, en el que la otredad se experimenta como paradigma de lo que quisiéramos ser, es decir una otredad deseada y no simplemente una forma de experimentar lo que no se es.

Esta obra, sostengo, remite a la crisis de identidad que se vive más intensamente en México desde que el TLC hizo notar que estábamos cambiando aceleradamente. A la identidad oficial surgida del periodo posrevolucionario: monolítica, con paradigmas sellados en letras de oro, (pero agrietada desde su creación), se superpuso una realidad que terminó por mostrar que no éramos una sociedad homogeneizada y que aquello del mestizaje como “marca” nacional no era sino un mito más. Quizá por esto el universo propuesto por Moncada sea uno en el que “se rechazaría al mundo exterior, al mundo de los otros; para refugiarse en la virtualidad ofrecida en la pantalla, creada y recreada por los propios contemporáneos, ante la imposibilidad de poder realizarse física y afectivamente”.¹²⁷

Los superhéroes propuestos por Luis Mario Moncada tienen connotaciones interesantes en las convenciones culturales mexicanas. Desiree Washington y Mike Tyson nos hablan del uso de la fuerza bruta frente a las minorías. La otredad de Desiree emanada de su condición femenina, de su color de piel y extranjería señala la *pictocracia* mexicana, en donde las posibilidades de estar más alto en el escalafón socioeconómico son directamente proporcionales a la blancura de la piel. Los negros, por ejemplo, siguen siendo negados por el Estado como grupo social en México¹²⁸ y la llamada “tercera raíz” no ha sido valorada en su riqueza y aportaciones al país. Pero la connotación más directa de la trama de Desiree se refiere a la condición femenina en general, tema que ya hemos

¹²⁷ Armando Partida Tayzan, *Se buscan dramaturgos. Panorama crítico*, p. 222

¹²⁸ Véase una nota sobre el tema publicada el 15 de noviembre de 2010 en *La Jornada*: <http://www.jornada.unam.mx/2010/11/15/index.php?section=cultura&article=a19n1cul>

analizado antes y en el que sólo agregaría que aunque las leyes exijan igualdad en derechos y oportunidades, la realidad habla de la pervivencia de las estructuras culturales que mantienen a la mujer como un ser al que se puede usar, abusar y matar escudándose en la impunidad.

Fidel y Ernesto sin duda alguna remitían al todavía relativamente cercano del fraude electoral hacia Cuauhtémoc Cárdenas, ocurrido en 1988, tras el que la izquierda mexicana fue incapaz de defender su triunfo y reorganizarse. Se refiere asimismo a la dependencia de figuras únicas (como hasta hoy), de momentos coyunturales específicos y no de un proyecto de país que convoque adeptos y votos. La elección de Ernesto Zedillo como presidente en 1994, (tras el asesinato de Luis Donaldo Colosio) demostró que el estimado 42% de votos que habría obtenido Cárdenas en 1988 no logró consolidar a una izquierda nacional. Así, Fidel y Ernesto, atrapados en el limbo, envejecidos y en espera de los Camaradas que vengan a rescatar su idearios señalan a la crisis intrínseca de la izquierda mexicana y su adaptación pragmática, personificada por los Camaradas, al entorno de corrupción y oportunismo político. Junto con todo esto, viene a la mente el levantamiento armado del EZLN y las cartas enviadas por el Subcomandante Marcos desde la Lacandona: verdaderos documentos literarios que convirtieron a este personaje en símbolo de esa utopía perdida que Fidel y Ernesto buscan desde su muelle abandonado.

Por otra parte, Nancy y Sid hablan desde su desesperación de esa necesidad imperiosa de gritarle al entorno con el cuerpo, con la actitud, con la vestimenta y reclamarle el sinsentido en que se vive. Lo anterior es especialmente verdadero en el caso de los jóvenes, que han visto desmantelarse, desde el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, todas las estructuras de protección social y han sido lanzados a la precariedad laboral y social. La precariedad ha derivado en estallidos sociales, étnicos y religiosos. Los chavos Punk

mexicanos son una representación de lo rural hibridado con lo urbano, vienen de la genealogía del pachuco, del cholo, y se funden con lo naco, como lexicalización de patrones de discriminación que son reforzados diariamente en los medios de comunicación. Sí, la connotación directa de Sid y Nancy, en combinación con los Punk nacionales remite a los llamados nacos, a esa otredad nacional que colinda con la extranjería porque deseamos que sea tan ajena como ésta, aunque en el fondo sabemos que no lo es y, justamente por eso, genera irritación.

ANÁLISIS DE RASHID 9/11 DE JAIME CHABAUD

Rashid 9/11 aborda los sucesos del 11 de septiembre de 2001, cuando en un evento terrorista suicida, dos aviones de pasajeros fueron impactados contra las Torres Gemelas de Nueva York . El hecho histórico desencadenó una guerra contra Afganistán en octubre del mismo año, ya que el gobierno de Estados Unidos acusó al de Afganistán de ocultar a Osama Bin Laden, el supuesto cerebro tras los atentados. En 2003 siguió la Invasión contra Irak, bajo el supuesto de que el gobierno de este país tenía en su poder armas de destrucción masiva.

Estos eventos, los atentados terroristas, las guerras, dieron origen a una serie de teorías alrededor de su aparente oportunidad, ya que justificaban la entrada y permanencia de tropas de Estados Unidos y los demás países involucrados en zonas importantes de extracción de petróleo, materia especialmente importante para Estados Unidos, el país del mundo más dependiente de este hidrocarburo. Una de estas teorías, y que es la que toma Jaime Chabaud como punto de partida, es la de que el propio gobierno de Estados Unidos planeó e hizo ejecutar los atentados como una forma de dar empuje a su economía y de control sobre algunos de los mayores campos petrolíferos del mundo.

En *Rashid 9/11* somos partícipes de una historia que arranca en una conferencia de prensa, donde un general del Ejército de Estados Unidos es cuestionado acerca de las supuestas armas de destrucción masiva de Saddam Hussein; y posteriormente muestra escenas que pasan por el choque de uno de los aviones comerciales contra una de las torres hasta, regresivamente, ir a otro ataque, este perpetrado por misiles presuntamente israelíes, contra una aldea árabe (quizás palestina).

La obra está compuesta por 12 escenas, cada una de ellas independiente en lo que a fábula y conflicto interno se refiere, pero conectadas temáticamente. La narrativa del primer suceso se explica por la escena que la antecede y permite construir una historia que, como antes señalamos, expone una de las teorías que explicarían los atentados del 9 de septiembre de 2001 contra las Torres Gemelas.

El propio autor explica el orden cronológico regresivo de este modo:

“0. Prólogo. Cualquier día entre mayo de 2002 y diciembre de 2004.

1. El 11 de septiembre de 2001.
2. Una hora antes.
3. Un mes antes.
4. Un par de semanas antes.
5. Tres meses antes.
6. Un mes antes.
7. Dos semanas antes.
8. Dos meses antes.
9. Seis semanas antes.
10. Enero de 2001.
11. Epílogo. Nueve años antes.”¹²⁹

Así, la temporalidad es un factor importante y permite trazar la cronología de un hecho destructivo a partir de otro, con lo que el autor parece querer explicarnos el origen del rencor y el uso que de éste hacen los capitales que mueven al mundo.

¹²⁹ Jaime Chabaud, *Rashid 9/11*, p. 25.

ANÁLISIS ACTANCIAL

Comenzaremos por aplicar el modelo actancial con el objetivo de identificar las fuerzas que se encuentran en juego dentro de cada una de las tramas que componen *Rashid 9/11*. El análisis se hará de acuerdo a las tramas que es posible identificar en la obra. La primera la llamaré “el proyecto de Weson y Smith”, que es en la que los mencionados personajes eligen a Rashid y explica la teoría del propósito del atentado, está compuesta por las escenas 0, 8, 10. La segunda trama la identificaré como “el atentado”; narra la serie de eventos previos al atentado y culmina con el avión estrellándose en una de las torres. La tercera trama es la que ocupa las escenas 4, 5, 6, 7, 9 y 11, la llamaré “la vida de Rashid”, e incluye la serie de acontecimientos privados y públicos que llevan a Rashid a ser el hombre capaz de cometer un ataque terrorista suicida.

Iniciaremos con el análisis de la trama “el proyecto de Weson y Smith” de modo cronológico (no de aparición) con el objetivo de exponer las fuerzas actanciales que se encuentran en juego.

La escena 10 es la que, cronológicamente, inicia la mencionada trama. En ésta somos partícipes de la entrevista realizada a Rashid por Weson y Smith, como parte de su búsqueda de candidatos para llevar a cabo el atentado terrorista a las Torres Gemelas. Se trata de una escena en la que se expone al protagonista a un examen humillante tanto física como intelectualmente:

Smith: Algún defecto habías de tener, claro... ¿Me haces favor de desnudarte?

Rashid: ¡¿Qué?! Yo no... No debo... Es pecado. Mi religión...

Rashid se va quitando la ropa de la cintura para arriba. Weson lo mira con curiosidad.¹³⁰

¹³⁰ Ibid., p. 66.

La escena 8 es la exposición del momento en que Weson y Smith revisan entre sus candidatos a quien les parece el adecuado para cometer el atentado. Buscan a alguien con una historia de vida y un perfil que se adapte a su “proyecto”. Examinan imágenes de seres humanos como alguien lo haría con cualquier objeto, hasta que dan con Rashid:

Llegamos al rostro de un Rashid sonriente. Smith se levanta y va hasta a pantalla. De su saco asoma lo que parece ser un revólver en su sobaquera.

Weson: Mujer muerta, por la ocasión anterior. Un hijo que adora a su padre. Muy atento a su religión. Sin vicios.¹³¹

La escena 0, titulada prólogo y que considero parte de la misma trama, expone una conferencia de prensa que ocurre cualquier día entre mayo de 2002 y diciembre de 2004, en la que el general Watson es cuestionado acerca del hecho de que tras la intervención militar en Irak, los ejércitos participantes, y especialmente el de Estados Unidos, no ha encontrado armas de destrucción masiva que en su inicio justificaron el inicio de la guerra. Aquí se evidencia el poder de los sujetos sobre el general:

Weson: ¡Carajo, en manos de Sadam estaban las armas porque nosotros tenemos las facturas de compra! O.K.? (Todos ríen excepto Weson y Smith, que se aproximan al estrado. El general Watson ríe un poco tardíamente por el contenido de sus palabras. Smith invita a todos a salir del recinto. Weson da un par de cachetaditas amistosas al general Watson.) El gran teatro del mundo, ¿eh?

Weson: No, no, no has entendido. Así no. Nada de deslices poco... convincentes, ¿me entiendes?

Weson: ¿Más...? ¿Más convincente entonces?

Smith: No te esfuerces, a ti te faltan diez dólares para juntar cinco.¹³²

Actancialmente esta trama se explica en el siguiente esquema:

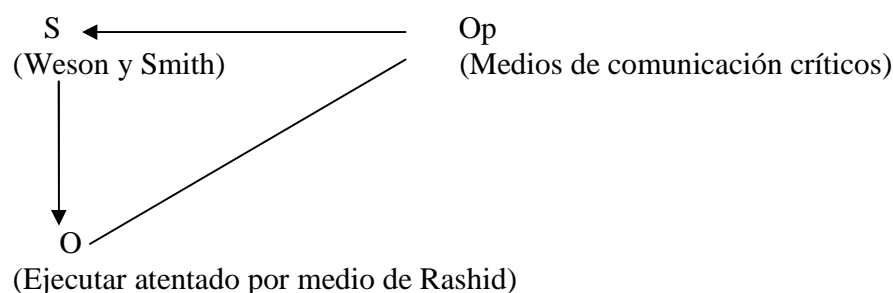
D1	A	S	O	Op	D2
----	---	---	---	----	----

¹³¹ Ibid., p. 56.

¹³² Ibid., p. 28.

El gobierno de Estados Unidos.	La complicidad del ejército de EU. El dinero con que cuentan. La situación precaria Rashid.	Weson y Smith	Ejecutar un atentado suicida por medio de sujetos elegidos (Rashid).	Los medios de comunicación críticos.	Las compañías productoras de armas. El gobierno de Estados Unidos y sus socios.
--------------------------------	---	---------------	--	--------------------------------------	---

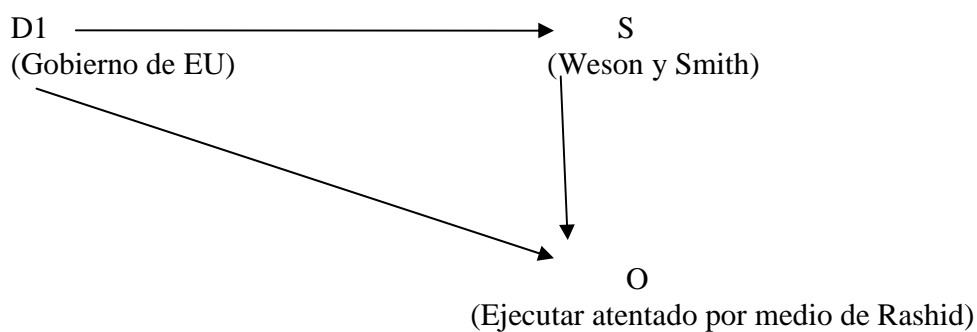
¿Qué información podemos obtener del cuadro anterior? Nos damos cuenta de que la elección de Rashid, que es manejada por Weson y Smith como un hecho casi banal, tiene implicaciones importantes. Las casillas D1 y D2 permiten darnos cuenta que se trata de un acto surgido del gobierno del país más poderoso y rico del mundo y que tiene como beneficiarios al propio gobierno, así como a capitalistas del negocio de las armas. El poder de la casilla del Ayudante es contrastante con la aparente debilidad del Oponente, en este caso los medios de comunicación que, como sabemos, también son manipulados, comparados y chantajeados. Los triángulos actanciales permitirán descubrir otros elementos. Primero veremos el triángulo activo (Véase en la página 19).



Lo primero que salta a la vista es que el Oponente lo es hacia Weson y Smith, y no hacia Rashid, que es quien tiene la función de Objeto. Ahora bien, Rashid es el encargado de ejecutar una acción y es esta acción la que representa el deseo que se mueve del Sujeto

al Objeto. La presencia de los medios de comunicación críticos es limitada, ya que están presentes tan sólo en la escena 0, aunque debido a esto mismo es un dato que permanece en la mente del espectador a todo lo largo de la obra y condiciona su recepción de lo que ocurre en escena.

Seguidamente veremos el triángulo psicológico, que incluye aspectos ideológicos y psicológicos (Véase en la página 20):



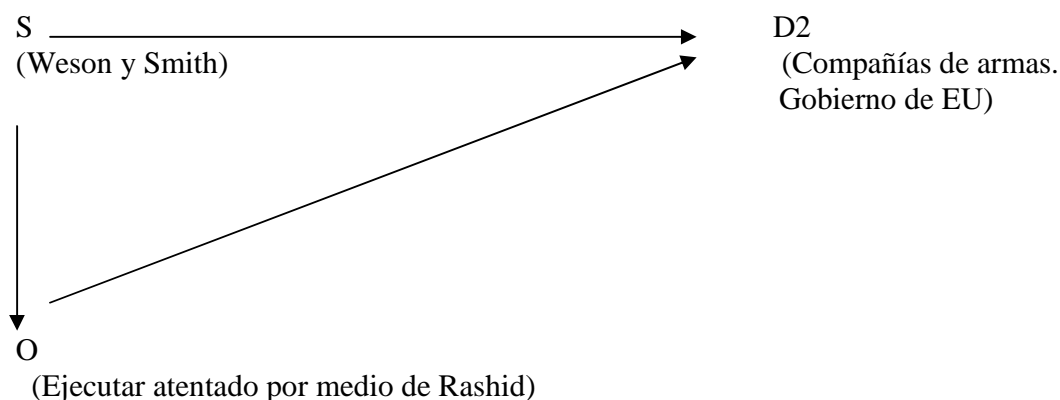
Este triángulo nos permite ver lo psicológico y su dependencia con lo ideológico. El deseo de Weson y Smith orientado hacia la obtención de un Objeto a través de Rashid involucra una ideología nacional proveniente de D1. Sabemos que Estados Unidos se ha caracterizado por su intervencionismo internacional y el asesinato de sujetos y poblaciones enteras a las que se considera enemigas. Del mismo modo este país ha iniciado guerras con fines estratégicos o de control de instalaciones, el Canal de Panamá, por ejemplo. Esta ideología nacionalista influye a su vez en la psicología de Weson y Smith, quienes tratan a sus candidatos a terrorista, como es el caso de Rashid, como a materiales de uso, como medios para la obtención de algo, quizá potenciales armas o infrahumanos:

“Smith: En decúbito dorsal, si no es mucha molestia.

Rashid sube al escritorio quedando en cuatro patas y su rostro hacia el público. Smith le inspecciona el culo. Hace un gesto a Weson, que deja sin prisa su

cuaderno de notas y va hasta el otro extremo de la oficina. Se asoma interesado en el culo de Rashid.”¹³³

Finalmente el triángulo ideológico (Véase en la página 20) nos dejará ver el beneficiario final de las acciones que mueven esta trama:



En este caso, la consecuencia de la acción de Weson y Smith tendrá una repercusión social e histórica de largo alcance. El triángulo nos permite comprender que se trata de un hecho donde interactúan lo político y lo económico. Vemos también que la obtención de O beneficiaría finalmente a D2 y no sólo a S, que puede ser interpretado como un mero operador del proyecto.

Pasamos ahora al análisis actancial de trama “la vida de Rashid”, comprendida por las escenas 4, 5, 6, 7, 9 y 11. Esta trama nos permite saber acerca de la vida familiar de Rashid, su historia y las razones que lo llevan a convertirse en terrorista suicida. La escena 11, por ejemplo, ofrece datos acerca de un acto violento que afectó la vida de Rashid: la muerte de su esposa a causa de una bomba que cayó sobre su vivienda. El dramaturgo utiliza un recurso con gran fuerza dramática: la descripción de un paisaje a su hijo, que es

¹³³ Ibid., pp. 66-67.

contrapunteada por una escena de destrucción y muerte, misma que, acota la didascalia, ocurrió nueve años antes:

Sobre la dulce música árabe vemos la imagen de destrucción de la escena 3 pero ahora con una Mujer tirada e inmóvil que sostiene un bulto en las manos.

Voz niño: Una palmera pero grande, muy grande.

Voz hombre: Con dos pequeñas a los lados. Verdes, muy verdes.

Voz niño: Y una con dátiles en flor.¹³⁴

En la escena 9 observamos una escena familiar, el pequeño Alí, hijo de Rashid, es curado de un golpe recibido por contradecir frente a sus compañeros de escuela la supuesta “inteligencia” de la bomba que mató a su madre. Se nos ofrece también información acerca de la relación tirante entre fieles e infieles a su religión, por medio de una fábula que la tía Zulma y el tío Abdul, cuentan al niño. Cuando Rashid vuelve a casa (después de haber viajado para asistir a la cita con Weson y Smith), lo encontramos emocionalmente afectado, ya que aunque todavía no sabe si ha sido elegido por sus potenciales empleadores, sí ha comenzado a pensar en que de ser aceptado, perderá ese entorno familiar y, especialmente, los momentos pasados junto a su hijo:

Alí se sienta junto a Rashid, que lo abraza y comienza un largo y profundo sollozo. Besa a su hijo, repetida, interminablemente.

Alí: ¿Por qué me besas, papá?

Rashid: Porque me has hecho falta.

Alí: Pero son muchos besos...

Rashid: ¿Te molesta?

Alí: Nunca lo haces.

*Tía Zulma y tío Abdul salen con las miradas bajas, quizá alguno arrastrando los pies.*¹³⁵

La trama de la vida de Rashid continúa en la escena 7, donde se muestra la presencia de Weson y Smith en una mezquita y la relación entre estos y Rashid. Sabemos también por

¹³⁴ Ibid., p. 69.

¹³⁵ Ibid., p. 61

medio del pequeño Alí que han estado frente a su casa y que el tío Abdul está incómodo con esa situación:

Alí: ¿Tú por qué lo sabes todo, tío Abdul?

Tío Abdul: No, no lo sé todo.

Alí: Claro que sí, Viste a esos hombres, los que se fueron con papá. Ellos no se lavaron ni las manos ni los pies cuando entraron a la mezquita.

[...]

Rashid regresa con un bulto en las manos y secándose lágrimas de los ojos con un pañuelo.

Alí: ¿Qué es “todo esto”?

Tío Abdul: No lo sé, sobrino.

Alí: ¿Me vas a leer los versículos de las paredes?

Tío Abdul: Otro día.

Rashid: Vámonos.

Alí: Esos hombres, con los que te fuiste, no se lavaron los pies cuando entraron a la mezquita, padre.

Rashid: Sí, hijo, lo sé.¹³⁶

La escena 7 arroja datos importantes para comprender la motivación del personaje principal y el entramado que apoya al atentado terrorista. La acción sucede dentro de una mezquita y Weson y Smith se dirigen directamente con el Imán, tras lo que Rashid se les une. Así, se evidencia un componente religioso en el hecho que, entendemos, debe estar permitido por el líder espiritual de la comunidad. Las constantes lágrimas de Rashid refuerzan el dolor experimentado frente a la idea de la muerte cercana y la pérdida de su hijo y entorno familiar. La incomodidad de tío Abdul muestra que no está al tanto del trabajo que su Rashid realizará.

En la escena que cronológicamente le sigue, la 6, tío Abdul muestra su franca oposición frente a Rashid; este último está dispuesto a matarlo con tal que no interfiera en la realización del atentado. Alí, quien en presencia en secreto todo el conflicto entre su padre y su tío, interviene para que no se cometa un hecho de sangre. Ahora se comprueba

¹³⁶ Ibid., pp. 53-54

que el Imán no sólo aprueba la participación de Rashid, sino que la ve como una obra trascendente para su comunidad:

Tío Abdul: ¿Qué te dijo el Imán, en la mezquita, mientras te daba el bulto?

Rashid: Que soy el señalado.

Tío Abdul: No te lo voy a permitir.

Alí: Largo silencio. Rashid saca su camisa de la espalda y deja ver un cuchillo en su cintura.

Rashid: Me dio sus bendiciones.¹³⁷

Ya ha quedado establecido que tío Abdul está en contra de la misión de Rashid, aunque ésta haya sido aprobada por el Imán. En la escena 5 tío Abdul es llevado a cuestras, tras haber sido golpeado, por dos hombres encapuchados. Rashid se muestra frío ante lo ocurrido y trata de ocultar a Alí lo que en verdad ha pasado:

Alí: No pude dormir por los gritos y los golpes.

Rashid: ¿Golpes? Era música, los amigos de tío Abdul son músicos, hijo querido.

Alí: ¿Y los gritos? ¡Mientes, déjame ir con él!¹³⁸

En esta escena vemos cómo Alí aprende a ocultar sus sentimientos y a mentir para evitar sufrimientos; pese a que sabe que en verdad algo malo le ha pasado a tío Abdul y que su padre lo ha permitido o que probablemente ha sido cómplice, decide alterar la realidad, si bien del mismo modo infantil que su padre ha empleado con él, frente a tía Zulma:

Tía Zulma: ¿Qué pasa, Rashid?

Rashid va a decir algo pero Alí se le adelanta.

Alí: Nada. Todo está bien. Sólo que los amigos del tío Abdul se lo han llevado a un paseo al río.

Rashid: Alí.

Alí: Que se iban a divertir montones.¹³⁹

La escena 4 es la que cierra esta trama, es decir la más cercana temporalmente al atentado terrorista en el que participará Rashid. Es la que presenta la relación entre el

¹³⁷ Ibid., p. 51

¹³⁸ Ibid., p. 47

¹³⁹ Ibid., p. 48.

personaje principal y su hijo. Es una escena de despedida en la que se usa el mismo recurso de la escena 11: las voces narran una escena idílica en la oscuridad, mientras en dos momentos hay imágenes que muestran lo realmente ocurrido:

Voz Niño: El sol tiñe todo de rojo porque ya se acuesta a dormir.

Voz Hombre: Y las dunas hacen sombras gigantescas.

Voz Niño: Y las figuras son más oscuras.

Voz Hombre: Aunque más nítidas, más legibles.

Luz provocada por una llamarada al centro del escenario. Las voces han guardado silencio un segundo antes. Vemos un cadáver o más en partes, destrucción. Algo se arrastra por el suelo. Un Niño llora.

Oscuro.

Voz Niño: Las mujeres afuera de la tienda de camellos pintados ríen a carcajadas.

Voz Hombre: Parecen muy felices y se levantan los velos compartiendo frutas..., plátanos, creó.¹⁴⁰

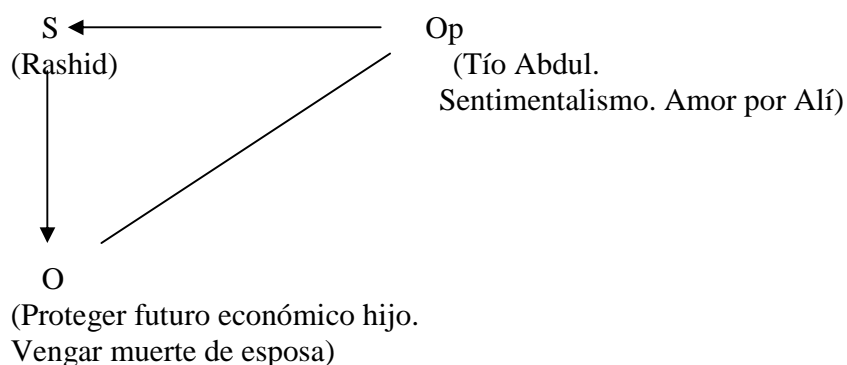
La despedida de padre e hijo es el momento que cronológicamente cierra la trama que he identificado como “la vida de Rashid” y es la primera en la que el espectador se encuentra con padre e hijo, así como con pistas acerca de los motivos que lo habrían empujado a convertirse en terrorista. El análisis de la trama en un esquema actancial develará sin duda su composición profunda:

D1	A	S	O	Op	D2
Las compañías de armas. El gobierno de Estados Unidos.	Su determinación. La aprobación del Imán. Smith y Weson.	Rashid.	Proteger el futuro económico de su hijo y su integridad física. Vengarse de quienes mataron a su esposa.	Tío Abdul. Su amor por su hijo Alí.	Las compañías de armas. El gobierno de Estados Unidos. Alí, el hijo de Rashid y la tía Zulma.

¹⁴⁰ Ibid., p. 44.

Encontramos que en esta trama familiar hay fuerzas externas que la mueven. El análisis actancial ha permitido ver que el Sujeto Rashid desea el Objeto en el nivel personal, vaya, se trata de un hecho que se mueve en el plano de lo familiar y lo personal; en un solo acto se unirá una ganancia económica y una emocional (la venganza). En la casilla de Oponente encontramos un elemento interno a Rashid, su propia emocionalidad que lo hace dudar cuando piensa en que dejará de estar al lado de su hijo y otro, familiar, que es el tío Abdul, quien de modo abierto expresa su rechazo al proyecto de Rashid. El Destinador es externo al ambiente familiar y, aún más, se encuentra en el plano de las políticas económicas internacionales con respecto a la guerra. Al mismo tiempo observamos que comparten la casilla de Destinatario Alí y su tía, así como las compañías de armas y el gobierno de Estados Unidos. Esta trama es un buen ejemplo de cómo el análisis actancial permite ver algo que en un análisis superficial podría haber pasado desapercibido. Los triángulos mostrarán sin duda otros elementos importantes:

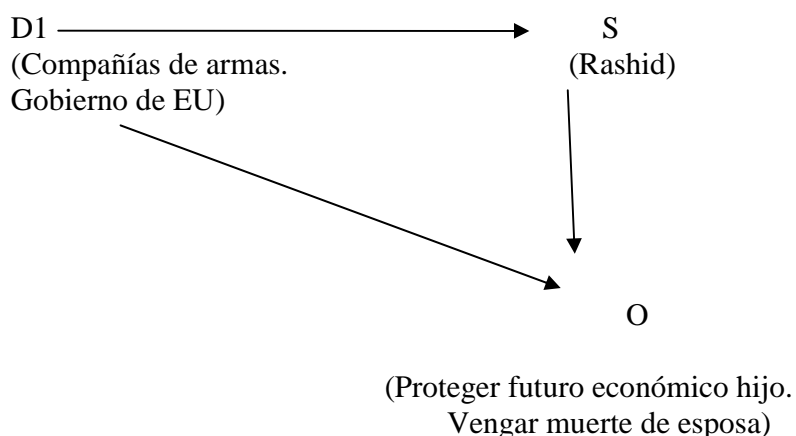
El triángulo activo (Véase en la página 19) está formado por las siguientes fuerzas:



La manifestación de las fuerzas presentes en la trama se centra en este triángulo en el conflicto familiar que surge como resultado de la intención de Rashid de involucrarse en una actividad vista como negativa por tío Abdul. Por otra parte tenemos un integrante del

Oponente que pertenecen al ámbito interno de Rashid: su amor por su hijo Alí, fuerza que representa una paradoja, puesto que es el mismo amor lo que lo hace emprender un acto que garantizaría el futuro económico de su hijo y sus descendientes hasta dos generaciones más, como se indica en un diálogo. Sin embargo esta aparente contradicción no es difícil de comprender si pensamos que en el sentimiento etiquetado aquí como “amor” hay, entre otros componentes, los siguientes dos: el de dolor por la pérdida o lejanía de quien se ama y el sacrificio propio por el bien del ser amado. En el actante Objeto se da también una paradoja, ya que está compuesto por un elemento de amor y uno de venganza.

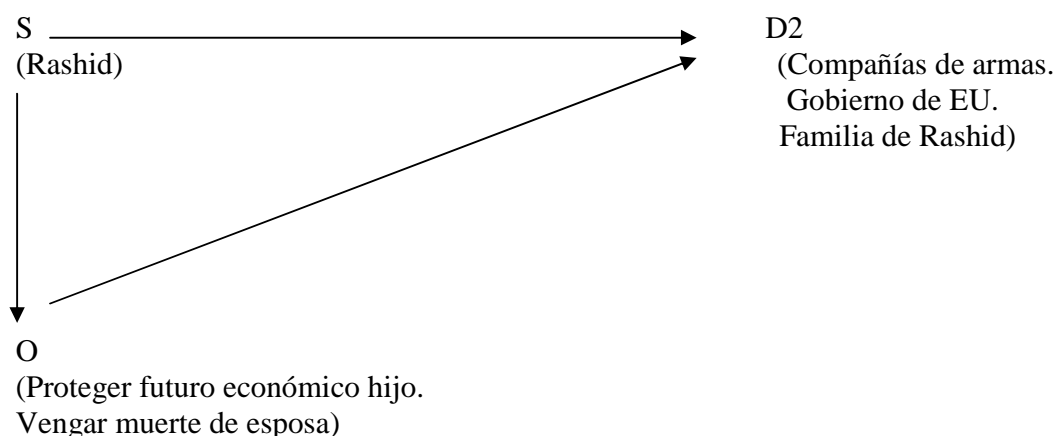
El triángulo psicológico (Véase en la página 20), que incluye aspectos ideológicos y psicológicos es el que se presenta a continuación:



Observamos que si bien la flecha del deseo entre Sujeto y Objeto está compuesta por elementos de la vida privada, el Destinatador es externo a la vida doméstica de S. El intervencionismo estadounidense en países que representan interés y/o conflicto económico y político actúa sobre S y crea el deseo sobre O. El acto primero que en *Rashid 9/11* genera el conflicto es la muerte de la esposa de Rashid a causa de una bomba; este acontecimiento fue provocado por las propias políticas económicas mencionadas antes, así que el apetito de

venganza ha sido sembrado por el propio D1. Este triángulo muestra la combinación de las compañías de armas y el gobierno de Estados Unidos como una dualidad inseparable en el conflicto bélico del que la familia de Rashid y su pueblo han sido víctimas y señala al terrorismo como una de sus consecuencias. Explica también la ideología imperialista estadounidense presentada en la obra como un componente de la psicología del Sujeto quien, pese a buscar la venganza por la muerte de su mujer, termina siendo utilizado por un poder que controla a países enteros.

El triángulo ideológico (Véase en la página 20) nos dejará ver el beneficiario final de las acciones que mueven esta trama:



Aquí conviene hacer notar que el Objeto deseado por el Sujeto Rashid al ser obtenido provoca consecuencias secundarias que probablemente él no prevé. La repetición de los elementos, “Compañías de armas y Gobierno de EU” en las casillas de D1 y D2 muestra que se trata de una acción cuyo antes y después tiene un objetivo único. Esto permite concluir en que se trata de un conflicto creado para beneficio propio del Destinador; el eje Sujeto-Objeto funciona pues como la herramienta utilizada para

conseguir ese objetivo que corresponde a la trama “el proyecto de Weson y Smith”. Ideológicamente este triángulo habla de manipulación de un Sujeto para la obtención de un Objeto cuyas implicaciones van más allá del deseo de S.

En ningún momento de la trama analizada Rashid actúa con la intención de provocar un conflicto internacional o justificar una invasión a su país o algún otro país árabe. Sin embargo la obtención de O se transforma, lo vemos en la escena 0, llamada Prólogo, en un conflicto internacional en el que se involucran países aliados de Estados Unidos, por medio del que se justifica la invasión, destrucción, muerte y control sobre recursos no renovables, específicamente el petróleo.

Rolf Uessler considera que los atentados del 11 de septiembre, en los que está basado Rashid 9/11 son la culminación de una política internacional, utilizada principalmente por Estados Unidos y Gran Bretaña, en la que la intervención militar es vista como una herramienta de desarrollo: “Esto significa que se la concibe cada vez más en función de solucionar las consecuencias de las intervenciones y de las guerras, y se implementa a la hora de realizar “reconstrucciones espectaculares”.¹⁴¹ Así pues, la destrucción por medio de la guerra es la etapa inicial de un concepto de “desarrollo” en el que para la posterior reconstrucción será necesaria la presencia no sólo del Ejército, sino también de empresas militarizadas de seguridad, como ha ocurrido en Afganistán e Irak recientemente.

Identificaré con el nombre “el atentado” a la tercera trama, conformada por las escenas 3, 2, 1, que he identificado en *Rashid 9/11*. Se trata justamente de la serie de eventos que ocurren desde la llegada de Rashid a Londres, un mes antes, hasta el atentado día del atentado contra una de las Torres Gemelas. Esta trama plantea un reto para su

¹⁴¹ Rolf Uessler, *La guerra como negocio*, p. 219.

análisis, ya que las escenas que la conforman participan distintos personajes cada vez, en dos ocasiones con la presencia de Rashid. No obstante el objetivo es único y la serie de obstáculos para su consecución podrán ser explicados por medio del modelo actancial.

La escena que abre la trama de el atentado es la número 3, en la que se ve a dos personajes, Phillippe y Michel, haciendo bromas con respecto a las preguntas que hay en la forma migratoria de entrada al Reino Unido. Detrás de ellos se encuentra Rashid. Hay un guardia de Migración al que posteriormente le serán entregadas las formas. Todo ocurre un mes antes de los atentados, según marca el autor en la didascalia. Hay tensión con respecto a la burla que Phillippe y Michel hacen de los cuestionamientos hechos por las autoridades migratorias con respecto a potenciales terroristas y la presencia de Rashid:

Michel mira a Rashid, muerto de risa y le palmea el hombro.

Michel: Lea, amigo mío, lea por favor...

Rashid: No tengo mis anteojos, los dejé en la maleta., escuche “¿Planea realizar próximamente algún ataque...?” No, esa ya. Ah, esto es una joya: “Indique dónde lo llevará a cabo...”

Philippe: ¿Dónde...? A los británicos sí se les da el humor. Es muy fino, ¿no cree?

[...]

Philippe: ¡Pero qué serio, amigo mío! ¿No le parece alucinante?

Rashid: No.

Michel: Es usted terrorista.

Rashid: Sí.

Philippe y Michel lo miran unos segundos boquiabiertos. Sueltan carcajadas aún más estruendosas que antes.¹⁴²

La tensión dramática en esta escena está creada a partir de elementos que pueden poner en riesgo la entrada de Rashid al Reino Unido y, por lo tanto, su éxito en el atentado: un posible conflicto con Philippe y Michel, las preguntas de la forma migratoria y la presencia de un oficial de Migración. Se trata de un momento en el que todo puede cambiar por algún detalle imprevisto.

¹⁴² Jaime Chabaud, op. cit., pp. 40-41.

En la escena 2, que ocurre una hora antes del atentado, Rashid se encuentra dentro del avión en espera del momento propicio para comenzar con la toma de la cabina de pilotos. A su lado se ha sentado Sharon, una mujer que se siente atraída físicamente por él. El deseo de ella hacia él se convierte en un riesgo para su misión, ella podría descubrir sus intenciones o el bulto en el que suponemos lleva las armas o simplemente distraerlo de su misión. El deseo sexual es evidente y funciona como elemento de tensión:

Sharon: Si lo pongo tan nervioso –desea ella– es porque le gusto.

Rashid: Quisiera que dejara de mirarme con esos ojos enormes y azules. Fueron los nervios –lamenta él. Por eso no me fijé en que me dieron el asiento equivocado, el que menos convenía. Alá, ayúdame a servirte según lo tienes predeterminado. Pero, ¿qué hace esta mujer? ¿Qué pretende al hacer esto que está haciendo?

Sharon: ¡Cómo eres loca, Sharon! Pero quien no arriesga no gana –se anima ella y desliza suavemente su rodilla sobre la del hombre.¹⁴³

Rashid se pone de pie y se dirige hacia la parte delantera del avión, hacia donde ya se camina uno de sus compañeros. La trama finaliza en el momento en que el avión se estrella contra una de las Torres Gemelas. Esto ocurre en la escena 1, en la que dos personajes de origen hispano, Estela y Robert, se nos muestran como un par de las primeras víctimas del atentado terrorista. El conflicto presentado en esta escena pertenece al ámbito de su historia común: inmigrantes que trabajan haciendo limpieza, que han salido de sus países buscando un bienestar que no ha llegado. Sin embargo el momento en que se estrella el avión, con el que culmina la escena, sí forma parte de la trama en análisis porque es la acción con la que culmina. El análisis actancial señala las siguientes fuerzas:

D1	A	S	O	Op	D2
Compañías de armas.	Su propia decisión.	Rashid	Cometer atentado	Posible altercado	Compañías

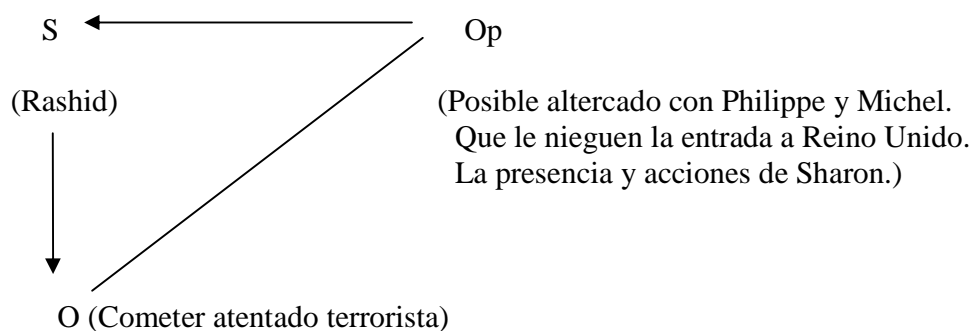
¹⁴³ Ibid., p. 35.

Gobierno de EU	Su entrenamiento.		terrorista.	con Philippe y Michel. Que le nieguen la entrada a Reino Unido. La presencia y acciones de Sharon.	de armas. Gobierno de EU. Familia de Rashid.
----------------	-------------------	--	-------------	--	--

Debido a que esta trama se centra en la tarea del atentado en sí, es decir en las tareas encaminadas directamente al acto: entrar a Londres, pasar exitosamente por Migración, llegar a la cabina de pilotos, estrellar la nave contra la torre, encontramos como dato interesante a una serie de personajes actuando en la casilla de Oponente, en su conjunto son la fuerza contraria a Rashid, quien se muestra tan sólo con elementos de su propio carácter y formación en la casilla de Ayudante, lo anterior no resulta extraño, ya que Rashid (S) está solo en esta trama y se muestra inseguro, nervioso, pero también con claridad en el deseo de obtener su Objeto: el atentado terrorista suicida. En las casillas de Destinador y Destinatario encontramos coincidencia plena con la trama “la vida de Rashid” y con los dos elementos que ocupan las mismas casillas en “el proyecto de Weson y Smith”, esto muestra que las acciones emprendidas por el Sujeto tienen siempre el mismo origen y se mueven hacia un mismo fin. La concurrencia de “la familia de Rashid” en la casilla de Destinatario se da a consecuencia de que será beneficiaria del acto por medio del pago que Rashid obtendrá por su misión.

Como paso siguiente, revisaremos los triángulos actanciales. El primero es el triángulo activo (Véase en la página 19) en el que, como señala Ubersfeld, “la flecha del

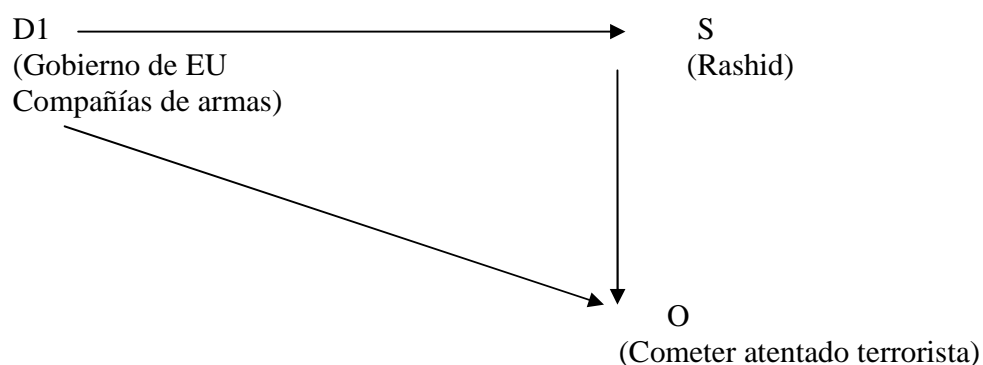
deseo orienta al conjunto del modelo y determina el sentido (dirección y significación a un tiempo) de la función de oponente”.¹⁴⁴



Lo primero que llama la atención es que la función de Oponente se orienta hacia Rashid y no hacia el Objeto. Lo anterior explicable porque los elementos que componen a Op no conocen las intenciones de Rashid; aún más, su oposición a él se da de modo involuntario e imprevisto. En algún momento existe el temor de Rashid de que se conozca el objetivo de su presencia, específicamente en la escena con Sharon, pero esto no pasa del plano de la posibilidad. El Objeto, cometer un atentado suicida, es pues un secreto sólo conocido por Rashid y sus cómplices (dentro de la trama) y por lo tanto el significado aquí es el que le concede el propio Sujeto, quien desconoce, como ya mencionamos las implicaciones globales de su acto.

El triángulo psicológico (Véase en la página 20), por medio del que podemos revisar la caracterización tanto ideológica como psicológica en relación con el objeto, se conforma de los siguientes elementos y flechas de dirección:

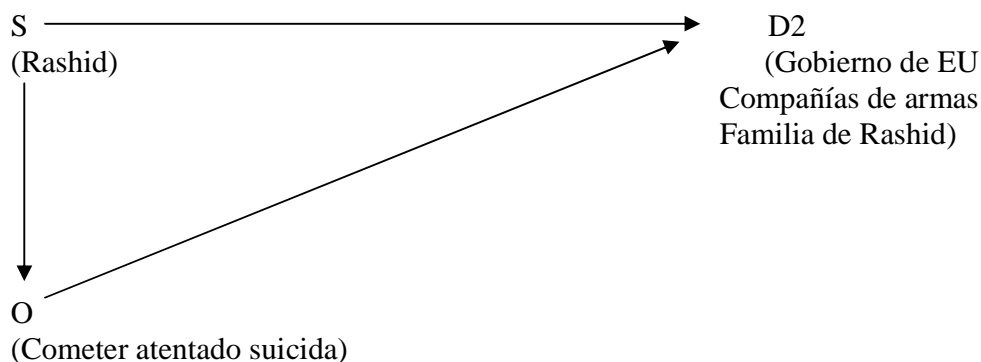
¹⁴⁴ Anne Ubersfeld, op. cit. p. 60.



Aquí comprobamos que el Destinatador tiene una relación ideológica con el Objeto, es decir que el cumplimiento de la obtención de éste sólo se explica a partir de lo ideológico. Hay un componente histórico presente que se explica desde la división del mundo (inexacta pero existente) entre Oriente y Occidente. Aquí Occidente interviene en Oriente de un modo violento para continuar la explotación iniciada con la colonización, esto, de acuerdo con la tesis expuesta por Jaime Chabaud en esta obra. La ideología colonial se inserta en el Sujeto y produce tanto el deseo de venganza que analizamos en la trama “la vida de Rashid” como la posibilidad de usarlo en beneficio del Destinatario. En otras palabras, Rashid no desearía cometer el atentado terrorista si en éste no hubiera un componente ideológico de antagonismo originado en D1. Es interesante cómo el deseo de venganza, surgido del odio, permite ver la difícil convivencia entre Oriente y Occidente. Una posible interpretación es que: “El Occidente se ha convertido así, para el islamista, en la causa de todos los males, los que sólo son superables si ese Occidente desaparece, y para eso es necesario, desoccidentalizar al Islam, y segundo, islamizar al Occidente”.¹⁴⁵

Para finalizar este apartado, el triángulo ideológico (Véase en la página 20) nos dejará ver si el beneficiario de la obtención de Objeto será individual o social o individual:

¹⁴⁵ Fernando Mires, *El islamismo*, p. 62.



Este triángulo señala el sentido del desenlace de la acción, es decir a quién beneficiará la obtención de Objeto. Notamos que D2 está compuesto por tres elementos: Gobierno de EU, Compañías de armas y Familia de Rashid. Observamos la relación entre el Sujeto y el Destinatario como una relación entre las acciones individuales y las sociales. Lo que Rashid hace repercute en su entorno, lo modifica incluso aunque éste no lo haya planteado así a partir de su deseo. El caso de Rashid es paradigmático porque expone un panorama mundial complejo, la guerra contra países de Oriente Medio, a partir de acontecimientos de la vida privada.

ACTORES

Procedemos ahora al análisis de los actores (Véase en la página 23), entendidos como la lexicalización de los actantes dentro de las tramas revisadas anteriormente. Si bien para facilitar el estudio de Rashid 9/11 opté por la separación de la acción en tres tramas, para el caso de los roles es posible unir todo en una sola trama, ya que como se ha visto, todas confluyen en un solo acto y una “trama mayor” (si se me permite el término), que tiene como objetivo al atentado terrorista.

D1= Weson , Smith, General

S= Rashid, Smith, Weson

O= Rashid

Op= Philippe, Michel, tío Abdul, Rashid, Alí, Periodista(s)

A= Smith, Weson, Rashid, Alí

D2= General, Weson, Smith, Alí, tía Zulma, tío Abdul

Esta lista de actores, es decir la lexicalización de los actantes, permite darse cuenta de la complejidad de Rashid 9/11. La presencia de diversos actores en varias casillas se explica porque “un actor puede pasar de una casilla actancial a otra u ocupar varias casillas a un tiempo...”¹⁴⁶ Tenemos la presencia de Rashid como Sujeto y Objeto, por ejemplo, porque la obtención de O está contenida dentro de él mismo en la obra. Si bien el atentado terrorista, la venganza y la protección económica de su familia son los Objetos buscados por Rashid, cada uno de ellos está contenido actancialmente dentro de él como una lexicalización de estos.

Al mismo tiempo, vemos que dentro de la obra las dudas, las vacilaciones, el dolor y la voluntad de cometer el atentado terrorista son visibles para el espectador/lector como fuerzas encarnadas en Rashid. Así, no resulta difícil comprender al actor Rashid en la casilla de Oponente, al lado de tío Abdul, Alí, Philippe, Michel y Periodista(s). El caso de Alí vale la pena mencionarse porque hay muy pocos momentos en los que queda clara su función, ya que emocionalmente funciona como un apéndice de Rashid, quien vuelca en su hijo sus sentimientos. Hay un momento en el que, sin embargo, sí ejerce una fuerza en

¹⁴⁶ Anne Ubersfeld, op. cit., p. 78.

contra, cuando interviene para evitar que su padre mate al tío Abdul, en la escena 6, acto que lo coloca en la casilla de Oponente.

Los actores presentes en la casilla de Ayudante: Smith, Weson, Rashid y Alí facilitan la labor de Rashid (como Sujeto) desde las acciones determinadas por el autor en sus respectivas escenas. Es fácil de comprenderlo en Weson y Smith, quienes entrenan al Sujeto Rashid y le dan el arma (el bulto) que protege con tanta dedicación y lleva consigo en el avión al momento del atentado. El pequeño Alí, por su parte, oculta la golpiza que sujetos desconocidos propinaron a tío Abdul, en la escena 5, y contribuye así a favor de su padre y su objetivo.

En la casilla de Destinator encontramos a Weson, Smith y el General. Los dos primeros apuntan a las empresas de armas, ya indicamos que una de las fábricas más antiguas de revólveres en Estados Unidos se identifica con la marca Smith & Weson; aunado a esto, el General, quien aparece sólo en la escena del Prólogo, aparece como el representante de las fuerzas castrenses de Estados Unidos quien, infructuosamente, intenta convencer a la prensa acerca de la legitimidad de la invasión a Irak. El General comete un exabrupto que explica la doble moral denunciada por esta obra cuando comenta: “¡Carajo, en manos de Sadam estaban las armas porque nosotros tenemos las facturas de compra! *O. K.!*”¹⁴⁷ (Chabaud 28), de donde se deduce que el negocio de las armas no tiene moral: por una parte las compañías y el gobierno de Estados Unidos venden armas a naciones “amigas”, a las que después combaten por su peligrosa carrera armamentista.

El Destinatario está compuesto lexicalmente por Weson, Smith, General, Alí, tía Zulma, tío Abdul. Cada uno de ellos recibirá un beneficio de la acción del Sujeto. Weson, Smith y el General como representantes de una potencia armamentista que no sólo participa

¹⁴⁷ Jaime Chabaud, op. cit., p. 28

activamente en el negocio de la guerra, sino que también está presente por medio de militares o empresas militarizadas de seguridad en zonas petrolíferas, esto como parte de la Política Nacional de Energía, implementada por el presidente estadounidense George W. Bush en 2001.”¹⁴⁸ Por otra parte, Alí, tía Zulma y tío Abdul representan el D2 del que Rashid tiene más conciencia directa; su acto tiene así un beneficiario colectivo, ya que en la obra se comprende que uno de los beneficios buscados por el Sujeto es el de garantizar el futuro económico de su familia.

ROLES

Para De Toro un rol “es una mediación que permite el paso del código actancial abstracto a determinaciones concretas del texto (personajes)”.¹⁴⁹ Los roles están definidos por códigos que son siempre sociales. Incluso los códigos teatrales de personajes como el Arlequín de la Comedia del Arte tiene o ha tenido un base social que permite su decodificación.

En el análisis de Rashid 9/11, como hemos hecho con las otras obras de esta investigación, revisaremos los roles presentes a partir de la relación entre el rol y la extranjería de los personajes. Es decir que propondremos una lectura que aborde tanto su relación con el espectador/lector mexicano como el paso que éste realiza para comprender al personaje extranjero.

¹⁴⁸ Rold Uessler, op. cit., p. 121

¹⁴⁹ Fernando de Toro, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, p. 199.

Comenzamos con Rashid, quien cumple en la trama “la vida de Rashid” los roles de padre de Alí, viudo, hermano de Abdul, miembro de una comunidad religiosa, mártir. La vida social y familiar de Rashid ayuda a decodificarlo desde la cercanía pese a reconocerlo como personaje extranjero. Se trata de un hombre árabe, musulmán, quien sin embargo es descrito y actúa como un padre amoroso, con problemas para expresar su amor hacia su hijo. La emocionalidad surgida de la relación padre e hijo es una característica destacable de la obra, Rashid tiene en su hijo (y después en su familia) la razón principal para convertirse en terrorista: se apoya en él emocionalmente y le sirve también como contención cuando está a punto de asesinar a su propio hermano, el tío Abdul, en la escena 6, misma en la que se evidencia el poder que es capaz de ejercer Alí sobre su padre. Este mencionado indica que Rashid es capaz de matar a su hermano con tal de proteger a su hijo.

Ambos personajes, padre e hijo, construyen una realidad paralela en dos escenas, la 4 y la 11, a través de la mitificación de su entorno e historia de vida. La muerte de la madre de Rashid, por ejemplo, es deformada en la forma de una historia compartida en la que se mezclan la violencia de lo ocurrido con la sublimación a través de una fábula:

Voz Niño: No está abierta [la tienda], al menos ni del todo, parece que se previenen para una tormenta de arena.

Voz Hombre: Dos hombres acaban de salir por ella. Traen rifles en las manos.

Voz Niño: Son mujeres en realidad. Dos mujeres con bebés.

Voz Hombre: Y los camellos no están vivos frente a la tienda, sino pintados en ella. Pintados tan bien que parece que caminaran.

Voz Niño: Pero sí se mueve uno, los otros dos están pintados. La hembra y el pequeño están pintados.¹⁵⁰

La relación padre e hijo se presenta al espectador/lector a partir de los roles sociales que esta misma tiene dentro del contexto mexicano. Se trata de roles decodificables de modo directo a partir de la propia experiencia. Adicionalmente, el padre que pone en

¹⁵⁰ Ibid., p. 43.

peligro la vida por su hijo es un rol presente dentro de la cultura mexicana en la forma de personajes populares de la cinematografía, como *Pepe El Toro*, quien entra a una casa incendiada con la intención de salvar a su hijo, aunque finalmente no lo consigue. El melodrama cinematográfico nacional de la llamada Época de Oro del cine mexicano es rico en ejemplos similares, aunque precisamente por tratarse de melodramas, se hace énfasis en la degradación a la que puede llegar un padre o madre con tal de proteger a su prole y, debido al catolicismo, el suicidio está descartado.

El acto cometido por Rashid, estrellar un avión contra un edificio, es catalogado como un acto terrorista. No existe el rol de terrorista dentro de la sociedad mexicana. ¿Cómo se comprende entonces el acto realizado por Rashid? Mi teoría es que el atentado terrorista se decodifica a partir de un rol que une la pertenencia a un grupo religioso y el sacrificio: características que se unifican en el de mártir, este sí con una larga tradición cultural en México, aunque con la salvedad ya mencionada de que el suicidio es pecado en la religión católica, imperante en México. Sin embargo, desde el punto de vista expuesto por la obra analizada, Rashid cumple el rol de un mártir como los cientos que existen en el catolicismo. Morir en nombre de un determinado dios o creencia es algo comprensible para cualquier mexicano promedio; matar no, pero no es incomprensible. Así, sostengo, la extranjería de Rashid, árabe y musulmán, se enmarca en los roles de padre y mártir como forma de cercanía al código del espectador/lector.

La presencia e importancia de la familia, y como consecuencia de los roles familiares, ayuda también al espectador a discernir motivaciones y conflictos. En la obra se muestra a un grupo familiar con gran cercanía, en donde las decisiones tomadas no sólo afectan a quien las toma sino a todo el clan:

Tío Abdul: Lo que sea que te haya dado el imán, lo que contenga ese bulto, es maligno y tiene que estar lejos de esta familia.

[...]

Tío Abdul: Sólo tiene a su padre.

Rashid: Y a su tío bien amado. Te has convertido en su padre y yo he dejado de serlo. Lo sabemos. Tú eres más padre suyo que yo.¹⁵¹

Rashid cobra sentido a partir de los roles de padre, hermano y cuñado, con éste último rol se agrega un elemento de una familia extendida, bastante común en nuestro país. Allí, por su parte, tiene el rol de hijo y, como ya mencioné antes, funciona como una extensión emocional de Rashid. Dentro del mismo ámbito familiar pueden explicarse los roles cumplidos por tío Abdul y tía Zulma: el primero es además, como actante, es Oponente de Rashid, con lo que se introduce un estereotipo: el del hermano con el que se mantiene algún tipo de rivalidad. Las acciones realizadas por tía Zulma corresponden al rol de un ama de casa. De hecho se trata de otro estereotipo: narra historias, prepara la comida, regaña, cuida de Alí y no participa en cuestiones masculinas. El rol femenino, arraigado en el machismo de las sociedades árabes, es comprensible desde el machismo mexicano, que asigna comportamientos característicos de roles establecidos, como el del ama de casa o el de jefe de familia.

Weson y Smith por su parte cumplen un rol común: el de extranjero explotador y abusador de Rashid y los suyos. Las dos escenas en las que Weson y Smith trabajan en la elección de sujetos para su proyecto hay constantes referencias que muestran el desprecio que estos tienen hacia los candidatos:

Rashid: Aunque no vine por eso.

Smith: Claro, claro... El futuro de tu pequeño hijo asegurado para dos generaciones más. ¿Te gusta el roch and roll, Rashid amigo?

Rashid: No lo conozco.

Smith: Algún defecto habías de tener, claro. ¿Me haces el favor de desnudarte?

¹⁵¹ Ibid., p. 51

Rashid: ¡¿Qué?! Y no... No debo... Es pecado... Mi religión...

Rashid se va quitando la ropa de la cintura para arriba. Weson lo mira con curiosidad.¹⁵²

Nuevamente recorro al cine mexicano de la Época de Oro para recordar el estereotipo del extranjero explotador, como ocurre en la película *La Rosa Blanca*, adaptada de la novela del mismo nombre escrita por B. Traven, en la que se muestra, por ejemplo, a Mr. Abner, extranjero sin escrúpulos, de quien se dice que si se le hubiera encomendado “ir al Tibet y robar el más sagrado altar del más guardado templo de Buda en la ciudad sagrada, no vacilaría en hacerlo”.¹⁵³ El estereotipo del extranjero blanco malvado frente al nativo bueno está sin duda fundado en la idea del *homme sauvage* de Rosseau, quien a su vez se nutrió de diversos escritos en los que se daba cuenta del carácter de los aborígenes del Nuevo Mundo¹⁵⁴, idea que nutriría al mito del buen salvaje.¹⁵⁵

Para hablar de Weson y Smith como extranjeros, habría que reconocer que lo son por partida doble: para Rashid y para el espectador/lector mexicano de esta obra. Los apellidos y su relación con la política de Estados Unidos los identifica como estadounidenses o gringos como se ha hecho común nombrar a los originarios de este país en México. ¿Quién es más extranjero para un mexicano: un gringo o un árabe? Me atrevo a responder que todo depende del contexto, creo que por la construcción que Jaime Chabaud hace de su personaje Rashid, habrá una tendencia natural a decantarse a favor de él por una cuestión de valores. Rashid cree en la familia, adora a su hijo, está dispuesto a dar su vida por lo que cree, tiene profundo sentido religioso y de lo sagrado. En cambio los gringos que

¹⁵² Ibid. p. 65.

¹⁵³ B. Traven, *La Rosa Blanca*, p. 321.

¹⁵⁴ Véase Nair María Anaya Ferreira, *La otredad del mestizaje: América Latina en la literatura inglesa*, p.22.

¹⁵⁵ Véase Roger Bartra, *El salvaje artificial*, pp.171-172.

lo eligen para cometer el atentado terrorista (y en este sentido lo utilizan) no respetan la familia y banalizan incluso la muerte de su esposa al señalar el hecho como una “pérdida calculada”.

El resto de los personajes, como Philippe, Michel y Sharon cumplen también roles de extranjeros dentro de la extranjería de Rashid, ya que manifiestan comportamientos extraños, fuera de lugar y pertenecientes al lugar común que los medios de comunicación y la cultura popular sostienen en diversos discursos culturales. Philippe y Michel se burlan de los formularios de inmigración británicos y manifiestan un comportamiento excesivo con el que se estereotipa la falta de respeto y educación de los extranjeros. Sharon, por su parte, tiene la carga cultural que se asigna a cualquier gringa que está de vacaciones en México, de quienes se dice que van por la vida buscando sexo, de preferencia con hombres morenos, a quienes, se cree popularmente, son la materia prima de sus fantasías eróticas.

FUNCIÓN REFERENCIAL METAFÓRICA

¿De qué es metáfora Rashid 9/11? La preocupación principal mostrada en Rashid 9/11 se refiere al abuso del poder y a la vulnerabilidad de los ciudadanos ante corporaciones y gobiernos, tanto nacionales como extranjeros. De manera directa la obra elabora una teoría acerca de las posibles causas de los atentados contra las Torres Gemelas de Nueva York del 9 de septiembre de 2001. Esta teoría conecta un hecho de gran magnitud, el atentado, que causó la muerte de más de 2 mil personas¹⁵⁶ con la vida cotidiana de un hombre de a pie, Rashid. Los referentes del lector/espectador señalan en primera instancia al hecho histórico,

¹⁵⁶ Véase National Commission on Terrorist Attacks, *11-S, el informe: extracto del informe final de los atentados terroristas contra Estados Unidos*, pp. 338-339.

es decir al momento en que los aviones de pasajeros se estrellan contra los rascacielos. De hecho, la segunda escena de la obra culmina con la imagen y el estruendo del avión golpeando el edificio. El momento ha sido repetido incontables veces por los medios de comunicación, por lo que la obra seguramente es recibida, al menos en una primera intención, como una metáfora del hecho.

Pero *Rashid 9/11* está escrita por un autor mexicano y fue puesta en escena en México para el público de este país. ¿Necesitábamos los mexicanos una versión propia de un hecho ocurrido en un país extranjero? Probablemente no, pero la obra adquiere sentido cuando revisamos el tipo de relaciones de poder que expone.

Ya antes observamos, en el análisis de los roles, que el personaje *Rashid* está construido por el dramaturgo de forma que provoque empatía con el espectador: es miembro de un tipo de familia muy similar al que se encontraría en México, tiene una relación de afecto con su hijo, es miembro de una comunidad religiosa y tiene sentido de lo sagrado y, muy importante, sufre en carne propia los abusos del poder. *Rashid* ha quedado viudo a causa de un bombardeo del enemigo, un enemigo que no respeta a su pueblo, su religión sus costumbres. En este sentido, *Rashid* es fácilmente comprendido por un mexicano promedio, quien reconocerá en ese personaje extranjero a alguien que se parece a muchos mexicanos, que es como muchos mexicanos en esa emocionalidad ontológica a la que se refería Emilio Uranga: “El mexicano es caracterológicamente un ser sentimental. En esta índole humana se componen o entremezclan una fuerte emotividad, la inactividad y la disposición a rumiar interiormente todos los acontecimientos de la vida”.¹⁵⁷ *Rashid* parece ser alguien frágil, amenazado constantemente y por ende se comporta con suavidad y dignidad, como el ya mencionado Uranga describe la tipología del mexicano:

¹⁵⁷ Emilio Uranga, “Ontología del mexicano”, en Roger Bartra, *Anatomía del mexicano*, p. 146.

Rashid: No, no, está bien.... Está muy bien... Quiero tener a mi hijo cerca... Ven, deja que mis brazos se cierren sobre ti.
 Alí se sienta junto a Rashid, que lo abraza y comienza un largo y profundo sollozo.
 Besa a su hijo, repetida, interminablemente.¹⁵⁸

La relación entre Rashid y su entorno social tiene también paralelismos con México, en donde el ciudadano promedio es vulnerable a decisiones tomadas por las altas esferas políticas y económicas. En diciembre de 2006, ocho meses antes del estreno de *Rashid 9/11*, el gobierno de Felipe Calderón Hinojosa comenzó la llamada Guerra contra el narco, a partir de la que se desplegó al Ejército Mexicano por grandes zonas del territorio nacional, con énfasis en algunas ciudades consideradas conflictivas, especialmente las de la frontera con Estados Unidos, pero también de los estados de Michoacán, Nayarit y Guerrero. Como resultado de lo anterior las denuncias de violación a los Derechos Humanos han aumentado sustancialmente, en 2006 el número de quejas presentadas ante la Comisión Nacional de Derechos Humanos presuntamente cometidas por miembros de la Secretaría de la Defensa Nacional fue de 182; un año después el número se elevó prácticamente en 100%, al denunciarse 367 casos; en 2008 el número de denuncias de disparó a 1230.¹⁵⁹

La violencia generada desde el inicio de Felipe Calderón Hinojosa ha provocado un clima de inseguridad que ha generado salida masiva de habitantes atrapados en zonas de conflicto y el crecimiento de la llamada “industria de la seguridad”, que en México está conformada en su mayoría por guardias de seguridad privada que son contratados por empresas y cualquier ciudadano que lo pueda pagar. Entre 2006 y 2007 la demanda de escoltas o guaruras aumentó 20% en México; tan sólo el 2007 se unieron a este gremio 7

¹⁵⁸ Jaime Chabaud, op. cit., p. 61.

¹⁵⁹ Véase Amnistía Internacional, *México. Nuevos informes de violaciones de derechos humanos a manos del ejército*, p. 9.

mil trabajadores.¹⁶⁰ Además hay un mercado negro de armas ilegal que abastece a los negocios del narcotráfico, el secuestro y los asaltos. Jaime Chabaud ve con agudeza que detrás de una intervención militar están Smith & Wesson como metáfora que apunta al referente de una industria, la de las armas, que se enriquecerá más mientras su producto sea más necesario y urgente.

Políticamente la guerra contra el narcotráfico ha servido para justificar la presencia del Ejército Mexicano en las calles y llamar a una moralización de la sociedad desde la derecha en el poder. Esta descripción es el referente del que varios aspectos de *Rashid 9/11* son metáfora. En primer lugar hay que mencionar la colusión entre los “malos” y el Estado y sus socios en el negocio de la guerra, hecho mencionado en la escena 0 o Prólogo, cuando el general Watson, en un arranque de furia señala que saben que Saddam tiene armas de destrucción masiva porque ellos tienen las facturas de compra. El referente metafórico de lo anterior en México es el matrimonio entre narcotráfico y política, un tema del que se habla en los diarios mexicanos cotidianamente desde hace décadas y que se mantiene, paradójicamente, como si se tratara de un secreto.

Rashid 9/11 arranca con una crítica a los “daños colaterales” provocados por la guerra contra el terror iniciada por George W. Bush; término que no es otra cosa que un eufemismo para señalar a ciudadanos no involucrados en la guerra y muertos por acciones de los ejércitos nacionales: “Son daños colaterales, pérdidas calculadas y no hay guerra sin ellas.”¹⁶¹ En 2007, cuando esta obra estuvo en cartelera en la Ciudad de México, la

¹⁶⁰ Véase: <http://www.cnnexpansion.com/negocios/2007/12/11/escoltas-anatomia-de-una-industria>

¹⁶¹ Jaime Chabaud, op. cit., p. 27.

sociedad comenzaba ya a vivir los daños colaterales de la guerra contra el narco al contabilizarse 2 mil 837 muertos.¹⁶²

En la misma escena señalada en el párrafo anterior se hace referencia al clima de linchamiento hacia la prensa que denuncia los malos actos del Estado. Al periodista que cuestiona la guerra, el general Watson lo acusa de estar en la nómina del enemigo: “Usted va a ser condecorado, señor periodista, sin duda, pero por nuestros enemigos”,¹⁶³ la metafóricamente la referencia señala hacia el clima de ataque a la prensa que se vive en México desde que se inició la guerra contra el narcotráfico. En enero de 2007 la Federación Internacional de Periodistas “calificó a México como el país latinoamericano más peligroso para los comunicadores que profesionalmente abordan los temas de crimen y corrupción...”,¹⁶⁴ el Estado, como en Rashid 9/11, está coludido con estos ataques o bien omite el ejercicio de la justicia, con lo que alienta el clima de impunidad.

Por último, en lo que se refiere a la función referencia metafórica, me gustaría mencionar el momento en que Rashid es entrevistado por Weson y Smith: se trata de un momento en que el sujeto es muy vulnerable, es obligado (de otro modo no se le concederá el trabajo) a desnudarse y a colocarse en cuclillas, con los glúteos expuestos para que los entrevistadores los exploren ayudados por la luz de una linterna:

Rashid sube al escritorio quedando en cuatro patas y su rostro hacia el público. Smith le inspecciona el culo. Hace un gesto a Weson, que deja sin prisa su cuaderno de notas y va hasta el otro extremo de la oficina. Se asoma interesado en el culo de Rashid.¹⁶⁵

¹⁶² Véase nota publicada en el diario *El País*:

http://www.elpais.com/articulo/internacional/guerra/narco/causa/22700/muertos/Mexico/elpepuint/20100414elpepuint_16/Tes

¹⁶³ Jaime Chabaud, op. cit., p. 28.

¹⁶⁴ Véase nota de Gabriel León Zaragoza en *La Jornada*:

<http://www.jornada.unam.mx/2007/01/03/index.php?section=politica&article=005n1pol>

¹⁶⁵ Jaime Chabaud, op. cit., pp. 66-67

El público que entra en contacto con este momento de la obra sin duda se pregunta qué sentido tiene esta denigrante inspección. Visto de modo realista se trata sólo de un momento humillante para Rashid. Pero desde el punto de vista metafórico, dentro de la cultura mexicana, colocarse en esa posición frente al poderoso es “dar las nalgas”, frase que significa entregarse, someterse, rendirse, hecho que efectivamente sucede cuando el personaje deja su voluntad ante su enemigo a cambio de dinero.

ANÁLISIS REFERENCIAL METONÍMICO

En este apartado, del mismo modo que se ha hecho con las otras dos obras analizadas en este trabajo, revisaremos las referencias metonímicas de tiempo y espacio. Lo primero que debe ser señalado es el manejo del tiempo dentro de la obra: es lineal, con lógica temporal, pero en sentido regresivo: la primera escena, aunque se marca como un prólogo, es en realidad el epílogo de la obra; la última escena es la que (si el orden fuera cronológico) funcionaría como arranque de la acción.

¿Qué sentido tiene este uso del tiempo dentro de la obra? La escena 0 o Prólogo da una clave: se trata de una conferencia de prensa en la que se cuestiona la actuación del ejército de Estados Unidos y sus aliados en Irak, así como la mentira acerca de las armas de destrucción masiva que Sadam Hussein, argumentaban, tenía en su poder. Esta escena reproduce metonímicamente el espacio de cuestionamiento formado por los medios de comunicación en torno a las razones de la guerra y reproduce, también metonímicamente, la relación tirante entre prensa y poder. El periodista presente es todos los medios de comunicación periodísticos, el general Watson es cualquier ejército, Weson y Smith son el

poder económico detrás de las guerras. Al mismo tiempo, esa sala donde ocurre la rueda de prensa que pide la didascalia es el espacio de confrontación entre gobiernos y periodistas, un área con más preguntas que respuestas, donde el juego de la democracia y la transparencia es jugado bajo las reglas del poderoso quien, como hace el general Watson de Rashid 9/11 decide el momento en que deja de contestar preguntas y se retira.

La escena I, por su parte, sucede en el interior de una de las Torres Gemelas minutos antes de que se estrelle el avión pilotado por Rashid. En un piso alto del edificio, vemos a dos personajes de origen latinoamericano realizar labores de limpieza. Se reproduce metonímicamente la soledad, el abandono emocional y el estatus social de muchísimos migrantes, así como la imposibilidad de regresar a sus orígenes:

Estela: ¿Por qué no te regresas, Roberto? Tú estás joven, es muy jodido estar lejos de lo que uno ama.

Robert: Yo qué miércoles me voy a andar regresando... Llena de paramilitares mi finquita y al rato de guerrilla de las FARC... Qué chimba de país... La matazón te deja sin tierra y sin patria. Me conformo con que me manden saludes.¹⁶⁶

La escena culmina con la imagen del avión agigantándose sobre los ventanales y un estruendo. Tras este momento, el resto de las escenas son una serie de posibles respuestas a lo que posiblemente ocurrió.

Las tramas analizadas actancialmente suceden en espacios y tiempos que remiten metonímicamente a situaciones reveladoras. Por ejemplo la trama de “la vida de Rashid” apunta metonímicamente a un espacio de verdades a medias o de mentiras si se quiere ver así. Rashid contruye universos paralelos mientras habla con su hijo a través del lenguaje como fuerza performativa que construye en escena sucesos, al tiempo que la didascalia pide otra construcción escénica, ésta a través de la imagen:

¹⁶⁶ Ibid., p. 30.

Voz Hombre: Dunas sin fin en el horizonte, detrás de las palmeras.

Voz Niño: De las tres palmeras, una grande y dos pequeñas.

[...]

Se oye el llanto de un Bebé. Algo en las manos de la Mujer muerta se mueve, intenta abrirse paso.¹⁶⁷

¿Por qué resulta tan familiar este modo de ver la realidad dissociada entre lo que se nombra y lo que sucede? En 1952 Rodolfo Usigli se refería a esta cualidad del mexicano de mentir como una forma de construir una realidad paralela y demagógica que tiene un origen histórico: “El sistema colonial, que protegió la hipocresía y la mentira en indios, mestizos y hasta en los intelectuales criollos, privando a aquellos de su idioma y de sus dioses, limitando sus transacciones comerciales, y frustrando a los otros de los mejores empleos y prebendas, es la primera fábrica oficial de la verdad mexicana”.¹⁶⁸ En 2007 la simple observación de la realidad mexicana seguía siendo un juego entre discursos de triunfalismo económico y político, frente a deudas históricas con grandes masas de mexicanos que nunca han sabido lo que es la justicia social o la igualdad que los políticos pregonan. De 2007 a 2010 el desempleo en el país ha aumentado 50% bajo la presidencia de Felipe Calderón, quien se hizo llamar durante su campaña “el presidente del empleo”. Lo más grave del asunto es que los mexicanos creen más en los milagros y en la virgen de Guadalupe que en sus políticos,¹⁶⁹ con lo que se refuerza la tesis de Usigli respecto a la hipocresía como componente cultural. Los mexicanos no somos engañados porque sabemos que de antemano que se nos está tomando el pelo, pero para responder al engaño creamos fantasías que cubren esa verdad dolorosa con doradas mentiras. Hay que recurrir a Octavio

¹⁶⁷ Ibid., pp. 69-70.

¹⁶⁸ Rodolfo Usigli, “Las máscaras de la hipocresía”, en Roger Bartra, *Anatomía del mexicano*, p. 132

¹⁶⁹ Véase Judith García, *Pierden políticos credibilidad, afirman académicos*, <http://www.oem.com.mx/laprensa/notas/n1518657.htm>

Paz para refrendar que: “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”.¹⁷⁰ De este modo, el espacio y el tiempo de Rashid se refieren metonímicamente -a través del discurso y la comparación con las imágenes escena- a la realidad mexicana y la hipocresía que permea desde lo político hasta lo familiar.

Si analizamos el entorno familiar, que es otro aspecto al que nos referimos en el análisis previo de la trama “la vida de Rashid”, encontramos que varias escenas de ésta transcurren en entornos domésticos que metonímicamente se refieren a una realidad que se asemeja a la mexicana actual. Por ejemplo, tía Zulma tiene una función apenas perceptible, es la encargada de algunas labores domésticas, de cuidar a Alí y contar historias en las que se mezcla la cultura popular con la religión. Se trata de una mujer sin voz, a quien incluso el pequeño Alí intenta engañar ocultándole la golpiza de que ha sido víctima tío Abdul en la escena 5. De esta forma, sostengo, se reproduce en escena la sistemática negación de las mujeres a decidir sobre cuestiones que tienen que ver con el poder, con la decisión sobre sus propios cuerpos y su vida. La entrada de tía Zulma con un velo en el rostro, hacia el final de la ya mencionada escena 5, expresa con ese sólo signo un cúmulo de significados: una ceguera impuesta por su sociedad, vergüenza por su condición femenina, adjudicación de ser un peligro para los hombres, depositaria del pecado. Al mismo tiempo señala la pertenencia de la mujer al ámbito privado, único sitio donde se le permite llevar el rostro descubierto. Ya antes revisamos cómo la realidad paralela puede ser comprendida cabalmente por el público mexicano, incluso aunque se trate de una realidad construida por personajes extranjeros en un entorno extranjero. En el caso de tía Zulma, su condición femenina y la simulación se unen para crear una referencia metonímica a la situación

¹⁷⁰ Octavio Paz, *Obras completas. Tomo 8*, p. 68.

política y social mexicana, en donde la igualdad de género sólo existe en el papel. Por ejemplo, en 2002 se reformó el Código Federal de Instituciones y Procedimientos Electorales se reformó de manera que se garantizara al menos el 30% de mujeres con una regulación de cuota de género. Sin embargo en 2009 se dieron al menos 11 registros de diputadas que al obtener una curul, la cedieron a un hombre, en un par de casos éste era su familiar o miembro de alguna empresa poderosa con intereses económicos.¹⁷¹

La trama “el proyecto de Weson y Smith” metonímicamente apunta al referente de la guerra contra el narcotráfico en México y, especialmente, al uso político de ésta. No quisiera extenderme demasiado en este punto, puesto que ya se ha abordado anteriormente, sólo me gustaría agregar que los espacios marcados por el autor en las didascalías reproducen la lejanía entre el poder y los ciudadanos comunes. En la Encuesta Nacional 2008. Gobierno, Sociedad y Política.¹⁷² realizada por el Gabinete de Comunicación Estratégica (que hace la medición de 2007) se dieron los siguientes resultados: sólo 43% de los mexicanos confía en los partidos políticos, 42% en los diputados, 46% en los senadores y 64% en el presidente.

El espacio ocupado Smith y Weson para su proyecto representan metonímicamente a los operadores del Estado y las empresas que hacen el trabajo sucio, que eligen a las víctimas, que desaparecen a indeseables o revoltosos, que representan a los capitales en forma de cabilderos o al Estado frente a los grupos considerados potencialmente peligrosos o subversivos.

¹⁷¹ Véase Candelaria Rodríguez, *Simulan partidos políticos la cuota de género*, <http://www.expresochiapas.com/noticias/con-valor-de-mujer/7587-simulan-partidos-politicos-la-cuota-de-genero.html>

¹⁷² Véase Gabinete de Comunicación Estratégica. *Encuesta Nacional 2008*, <http://liebanosaenz.wordpress.com/2008/06/06/encuesta-nacional-gobierno-sociedad-y-politica-2008/>

Las diapositivas con las Weson y Smith que eligen a la gente con la que efectuarán su proyecto, muestran la distancia entre la realidad de aquellos para los que trabajan y el pueblo llano. El espacio creado por la escena, el pasar de rostros en diapositivas, su forma de juzgar y los pocos segundos prestados a cada candidato reproducen metonímicamente la distancia entre gobierno y gobernados de la que ya hablamos antes. Apunta también a la vulnerabilidad ciudadana ante decisiones que le pueden afectar profundamente, como en el caso de la ya mencionada guerra contra el narco y sus consecuencias en la sociedad mexicana.

La trama de “el atentado”, por su parte, expone metonímicamente espacios de aparente seguridad violados por el propio Rashid, quien consigue superarlos hasta hacer estrellar el avión en las Torres Gemelas. El aeropuerto, por medio de la burla que Michel y Phillippe hacen de los cuestionarios de migración en la escena 3, señala al Estado como una institución permeable a todo tipo de peligros y, por lo tanto, incapaz de cumplir una de sus funciones básicas, la de garantizar la integridad de los ciudadanos que lo sostienen con este propósito como uno de los fundamentales. En México este asunto es primordial, ya que desde la declaratoria de la guerra contra el narco, en 2006, la inseguridad va en aumento y el Estado ha mostrado su incapacidad para hacer frente a este hecho. El espectador que vio *Rashid 9/11* en 2007 sin duda alguna encontró que la situación se parecía mucho a la de México, en donde oficinas de policía son atacadas, cárceles son violadas desde dentro y fuera y la parafernalia burocrática, como los formularios de los que se burlan los personajes, son sólo papeles con los que los funcionarios justifican su salario.

Por otra parte, la escena 2, en la que Rashid lucha con el deseo sexual surgido entre él y Sharon y su intención de cometer el atentado, expone metonímicamente un espacio antes reservado para el placer del viaje y la forma en que éste cambia y adquiere un nuevo

significado. Desde los atentados del 11 de septiembre de 2001, los aeropuertos e incluso el interior de los aviones se han transformado en sitios altamente vigilados. La inminencia de que algo ocurra es, sin embargo, un hecho presente. La aparente tranquilidad del espacio interior de un avión, la posibilidad de un acto erótico, como el que Sharon va creando en su mente, se transforma por medio de la inminencia del acto violento en un tiempo y espacio del sacrificio por venir.

Así, metonímicamente, el espacio y el tiempo de la escena 2 remite a la realidad mexicana empapada de una violencia que puede hacerse presente en cualquier momento y lugar. Espacios públicos y privados han sido invadidos, sobre todo desde 2006, por el fantasma del terror en forma del crimen organizado y las fuerzas del Estado con permiso para matar. A la manera del terrorista, que realiza con su acto una verdadera puesta en escena, en México la violencia es exhibida como una forma de relacionarse con el otro, hacer gala de superioridad, obtener poder. La puesta en escena del momento previo a que Rashid entre a la cabina de pilotos y se haga con el mando del avión es una lucha entre eros y thánatos. Por una parte Sharon desea un encuentro sexual con Rashid, mientras éste sólo piensa en su misión, teñida de su idea de justicia y su fe en Alá. El análisis de los roles realizado en el apartado de este tema permite señalar que metonímicamente esta obra se refiere a una situación social en la que la mujer es vista como un objeto pasivo, deseoso de placer en cualquier sitio y momento, mientras el hombre responde a altos valores. De modo interesante y paradójico, al mismo tiempo que muestra esto, *Rashid 9/11* acusa a la violencia que engendra violencia y la ubica en el lado masculino de los roles sociales.

ANÁLISIS CONNOTATIVO

La intención del análisis connotativo es examinar algunas construcciones ideológicas del lector o espectador y la forma en que estas intervienen en el proceso de recepción y significación de sus mensajes. ¿Qué posibles connotaciones tiene *Rashid 9/11* en el receptor mexicano? Primero, creo que el mensaje más directo de esta obra se centra en la relación entre un evento terrorista de grandes magnitudes y otro, también violento, de dimensiones menores en cuanto al número de víctimas.

Esto llama la atención del mexicano promedio acerca de la injusticia en la división del sufrimiento: una catástrofe que toca a la parte alta de la pirámide socioeconómica tiene atención mediática, es difundida hasta el cansancio y se convierte en una tragedia mundial. Mientras que la muerte de una mujer embarazada, la esposa de *Rashid*, a causa de una bomba enemiga es simplemente una “pérdida calculada”.

La teoría del autoatentado, de la que parte *Rashid 9/11* ha permeado en la sociedad mexicana de tal forma que bien puede verse a esta obra como un producto de tal tendencia a ver en el poder la causa del mal que después buscará perseguir y castigar. En una crítica a esta obra, Gonzalo Valdés Medellín reclama al dramaturgo que no abordara lo que, según él, la escena 1, prometía: “ Uno pensaría, al tratarse de un autor mexicano, que el drama habrá de centrarse en los personajes desdichados de esta pequeñísima pero convincente secuencia. De seguro, el dramaturgo explotará la situación de los familiares de estas criaturas azoradas y azotadas por el destino, y pudiera ser que la obra se centrara también en las pesquisas de los familiares por hallar los cuerpos, por reclamarlos; o en las relaciones con un gobierno estadounidense intolerante hacia los mexicanos, en las consecuencias

sociológicas, socioeconómicas, sociopolíticas y sociohistóricas que conlleva el tocar como pivote de un drama real a dos compatriotas mexicanos”.¹⁷³

Sin embargo, Jaime Chabaud, permite que desde su extranjería los personajes hablen de conflictos que atañen a los mexicanos. Así, es posible encontrar en la teoría expuesta en la obra una serie de explicaciones que permiten al mexicano promedio sacar conclusiones que explican la pertinencia de este atentado terrorista en un momento en que Estados Unidos necesita pretextos para invadir territorios en los que se encuentran los mayores (y quizá últimos) yacimientos de hidrocarburos del mundo.

Al mismo tiempo hay que recordar que la humanización de Rashid efectuada por Chabaud, al convertirlo en un viudo y amoroso padre, permite observar al terrorismo como una actividad en la que cualquiera se podría involucrar si se dan las condiciones sociales y políticas para que esto ocurra. Hay que recordar que a partir de los atentados del 11 de septiembre, tanto la Unión Europea como Estados Unidos iniciaron una serie de cambios en el discurso de su política que han ligado al terrorismo con la migración y la seguridad interna. En México la caída de las Torres Gemelas provocó el sellamiento de la frontera con Estados Unidos, derribó un añorado tratado migratorio para mexicanos y legitimó la militarización de la franja fronteriza, “...en EEUU la seguritización (sic) de la migración se enfoca desde reformas extremas hasta la participación del poder militar en el control de los flujos migratorios antes de que lleguen a la frontera...”¹⁷⁴ Para el receptor de Rashid 9/11 el mensaje explicatorio acerca de las razones por las que tantos mexicanos han sido deportados y por qué la inmigración ilegal a Estados Unidos se ha transformado en un delito comparable al terrorismo llega por la vía de personajes que reproducen el contexto

¹⁷³ Gonzalo Valdés Medellín, <http://www.mexiconews.com.mx/columnas/69967.html>

¹⁷⁴ Nashira Chávez, *Cuando los mundos convergen: terrorismo, narcotráfico y migración post 9/11*, p. 107

mexicano. Las connotaciones que se desprenden de *Rashid 9/11* tocan la vida privada de los mexicanos: los cruces fronterizos ilegales se hicieron más difíciles y caros; la movilidad interna y hacia México se limitó. La guerra contra el terrorismo golpeó directamente el bolsillo de los mexicanos que reciben remesas de Estados Unidos y que vieron endurecidos los requisitos para identificarse y no ser considerados posibles terroristas.

En 2007, cuando *Rashid 9/11* fue estrenada se hizo especialmente visible el problema de los grupos de narcotraficantes que convirtieron a México, especialmente los estados fronterizos con Estados Unidos, en campo de batalla con otros grupos competidores, así como con el Ejército Mexicano. De este conflicto se desprenden otro tópico que la obra analizada aborda: el de la involucración del Estado y otros grupos empresariales en el negocio de la guerra. El uso político que se ha dado en México a la guerra contra el narcotráfico y la utilización del miedo como estrategia de control de la población, como ocurrió en Estados Unidos a consecuencia de los atentados contra las Torres Gemelas son otras connotaciones que esta obra generó sin duda en el espectador mexicano que la vio en escena.

Al final el sabor que deja *Rashid 9/11* es amargo, ya que no parece haber salida alguna a su sufrimiento personal y social. Sabemos la intención del personaje era asegurar el futuro económico de su familia, pero también somos partícipes de que ha provocado mayor represión entre los suyos y justificado una intervención militar en su tierra. Rashid es pues sólo un peón sacrificable en el intrincado mundo de los intereses económicos mundiales. ¿Qué connotaciones tiene lo anterior en el receptor mexicano? En 2006 el conflicto con la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca escaló a niveles de violencia inéditos en ese estado en las últimas décadas. Lo que comenzó como una movilización organizada por maestros de la Sección 22 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la

Educación que demandaban mejoras materiales y salariales devino en un problema político en el que se manifestó la añeja injusticia social que prevalece en Oaxaca a causa del caciquismo. El gobernador de Oaxaca, Ulises Ruiz hizo uso de medidas extremas de violencia a través de la policía estatal. Diversas ONG denunciaron desapariciones forzadas, uso de grupos paramilitares para reprimir e incluso de tiradores ajenos al movimiento pagados por el propio gobierno del estado.¹⁷⁵ La vulnerabilidad de Rashid y su uso como carne de cañón sin duda recordaba al destino de muchísimos mexicanos que son manipulados por fuerzas oscuras emanadas del Estado y sus empresas aliadas como forma de mantener y acrecentar su poder económico y social.

En lo que se refiere al plano familiar, tan importante para los mexicanos, *Rashid 9/11* tiene connotaciones que remiten a la emocionalidad del mexicano de la que ya hemos hablado antes y su apego a valores tradicionales. En este punto no hay un cuestionamiento de lo anterior, sino una reafirmación de éste que pada por el sentido religioso de la paternidad, expresado en el sacrificio como forma más alta de manifestar el amor: un ideal cristiano que, paradójicamente, es encarnado por un personaje musulmán y extranjero.

¹⁷⁵ Véase Enrique Méndez y Octavio Vélez, *Policías y porros abren fuego contra brigadistas de la APPO*, <http://www.jornada.unam.mx/2006/10/12/index.php?section=politica&article=003n1pol>

CONCLUSIONES GENERALES

Conviene partir de la hipótesis con la que inició este trabajo: El uso de temas y personajes extranjeros en la literatura dramática mexicana contemporánea es un fenómeno que refleja el desplazamiento del concepto de extranjero hacia fronteras que no se circunscriben a lo nacional, sino a geografías reclamadas como propias de la cultura mexicana contemporánea en las que el extranjero es una forma de otredad que permite dialogar con la identidad propia, construirla y reformarla constantemente por medio de este proceso dialéctico.

Encuentro que en *Feliz Nuevo siglo doktor Freud*, de Sabina Berman hay un deseo de aportar en un tema específico, el de la cuestión de género, a partir de un producto cultural Occidental. En este caso se reclama a Freud, su teoría psicoanalítica y el caso Dora como pertenecientes a un ámbito cultural del que México forma parte. Parecería que esta apropiación hecha por Berman es innecesaria, sin embargo hay que recordar que algunas tradiciones culturales se han manejado como herencia “natural”, mientras que otras son vistas como extrañas.

Pese a la popularidad de Freud en México, me atrevo a decir que sus trabajos son desconocidos por la mayoría de los mexicanos, no sólo por la dificultad que entraña el estudio real del psicoanálisis, sino porque pertenece a dos tradiciones culturales que nos son ajenas: la germánica y la judía. Aún más, la influencia de la comunidad judía en México es un tema poco abordado en productos culturales reconocidos como mexicanos. Hay que recordar que el antisemitismo ha sido tradicional en la cultura popular mexicana, en donde

la palabra “judío” tiene connotaciones negativas empapadas de los ancestrales conflictos con la religión católica.

Probablemente el origen judío de Berman tenga algo que ver con la elección de Freud y el caso Dora como detonantes de la obra que nos ocupa, aunque no puedo afirmar que esto sea así. No obstante es un hecho que merece ser mencionado. Lo que es innegable es que la posición marginal (en el sentido de que pertenece a una minoría en México) de Sabina Berman la coloca en un sitio privilegiado: ella es un sujeto interno y externo al mismo tiempo. Tiene una identidad mexicana cosmopolita. Así, la idea del extranjero y lo extranjero se desplaza dentro de la literatura dramática de Sabina Berman y puede explicar que desde el inicio de su carrera estén presentes personajes y temas que pueden ser considerados extranjeros y a los que ella les da el carácter de universales, si no es que de nacionales si pensamos en que Alfonso Reyes define la literatura mexicana como la suma de la literatura creada por mexicanos. Ejemplo de esto es Bill, personaje de su primera obra premiada *Yankee*; así como los judíos españoles de *Herejía* y más recientemente *Molière* y la obra que nos ocupa, *Feliz nuevo siglo doktor Freud*.

En referencia a los escritores mexicanos que le importaron desde su juventud, Berman comenta lo siguiente:

Mis preferidos eran los mexicanos que se reconocían como muy mexicanos pero universalistas. Paz es el escritor puente. Para mi generación es el maestro que desde México nos abrió los ojos a lo internacional y desde lo internacional nos hacía mirar a México con un orgullo por la cultura mexicana. Lo mismo fue Reyes para su generación. Villaurrutia es otro. Juega con el español y lo vuelve capaz de juegos maravillosos. No hay una insistencia en lo mexicano como exclusivo. Era natural que yo, como una mexicana, pudiera admirar esa literatura que se cerraba en sí misma, pero no podía emularla. Soy hija de inmigrantes, de padres políglotas. Me hubiera sentido como un travesti intelectual. En cambio personas como Paz, el mismo Monsiváis, me daban una identidad muy cómoda. Me hacían no perder nada de las distintas vertientes que coincidían en mí.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Francine A'Ness, “Diálogo con Sabina Berman”, en Jacqueline Bixler comp., *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*, pp. 48-49

No creo que *Feliz nuevo siglo doktor Freud* tenga como propósito exponer la identidad de quien la escribió. Pienso que es el tema lo que sustenta el origen y destino de esta obra: su autora abona en las razones históricas que construyen la idea de género y muestra de qué están hechas. Esto, en un momento muy importante para hacerlo, ya que la obra fue estrenada en una época especialmente violenta hacia las mujeres mexicanas. La posible homosexualidad de Dora, sugerida en la obra y el propio texto de Freud, se cruzan en la obra de Berman con la lucha por los derechos civiles de la comunidad homosexual y transgénero en México. Para abordar este tema, Sabina Berman decide cuestionar a un personaje clave para la cultura moderna Occidental, Freud, y exhibe sus alcances reales. La elección de la cita de Freud: “Nadie es tan grande para que no se encuentre sometido a las leyes que gobiernan con igual severidad la actividad normal y la patológica” (extraída de “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”) para abrir su texto es una clave de lo que la obra intenta decir: que el propio fundador del psicoanálisis fue presa de estas leyes y se equivocó en el caso de Dora debido a la llamada contratransferencia que no supo ver en su momento.

Feliz nuevo siglo doktor Freud utiliza personajes extranjeros, sí, pero al mismo tiempo las referencias para la decodificación son culturales. “En la literatura tradicional – esto es, la literatura con personajes de la propia cultura- el lector trata de comprender al individuo; en la literatura de estereotipos exoculturales, el reto es comprender al grupo a través del individuo”.¹⁷⁷ Creo que Sabina Berman consigue lo anterior con creces, ya que Freud y Dora son decodificados a través de las connotaciones propias del receptor que parten del individuo y explican al grupo.

¹⁷⁷ Michael Joseph Echervo, *The conditioned imagination from Shakespeare to Conrad*, p. 14

En *Superhéroes de la aldea global* Luis Mario Moncada establece un diálogo entre los personajes que elige como “modelos a seguir” de una sociedad. Es una obra clave en este estudio porque vemos el diálogo temático entre lo que funciona internamente como una suerte de protagonistas y espectadores. Mientras en las otras obras analizadas el receptor realiza una decodificación de la otredad directamente desde los signos ofrecidos en escena, en esta obra el autor plantea una decodificación triangular: de los personajes extranjeros a los nacionales (Camaradas, Cuates y Punk) y de ahí a una probable identificación en sí mismo o en el referente real.

El propio Moncada señala que le interesó especialmente al momento de crearla es “... la sensación de dejarle pensar al espectador: ‘Bueno, cuáles son tus modelos’, además de esta sociedad donde hablamos de progreso, de liberalidad, de justicia, de democracia y demás.”¹⁷⁸ Los personajes elegidos son también una muestra de la jerarquía de los valores sociales de modo lo mismo global que local (aldea global). Un deportista, una estrella de rock, un par de políticos. Son nuestros, nos pertenecen, sabemos sus historias, hablamos de ellos, son muy cercanos pese a que pertenecen a culturas distintas a las nuestras y su tiempo no es nuestro tiempo.

Empero es justamente el paso del tiempo y la creación de productos culturales tales como películas, libros, fotografías lo que ha hecho permanecer a estos superhéroes en nuestra cultura. Cada producto cultural les agrega significados y les extiende el tiempo de vida. Luis Mario Moncada demuestra que tenemos nuestro Fidel, nuestro Ché, nuestro Sid Vicious, nuestro Mike Tyson, en contacto con los históricos pero independientes desde el momento que pasan a formar parte del patrimonio cultural mexicano globalizado.

¹⁷⁸ Armando Partida Tayzan, *Se buscan dramaturgos. Entrevistas*, p. 256

La omnipresencia del televisor, de la imagen, es también sintomática de esta interconexión provocada por la hipercomunicación que genera este medio. “Los medios masivos de comunicación nos están imponiendo conductas todo el tiempo, lo que hay que seguir. Los personajes resultan gente que por atrás tiene su propia historia. No porque sean malignos o mucho menos, sino por ‘x’ razón, como seres humanos, y que simplemente no se les puede seguir como ejemplo. Entonces volvemos a lo mismo: de que cada quien es su propio modelo. De que no podemos mirar hacia afuera buscando en quién voy a reflejarme para establecer un modelo de comportamiento.”¹⁷⁹ *Superhéroes de la aldea global* señala que los modelos propios dialogan con los ajenos, y no puede ser de otra forma, ya que sólo puedo reconocerme a mí mismo cuando me veo en los ojos del otro, es el otro el que establece mi existencia por medio de su otredad que me identifica como un yo. La obra señala los valores cuestionables y apunta al mismo tiempo a la crisis de valores que se vive en México. Lo que les sucede a estos extranjeros, se infiere, explica (al menos parcialmente) lo ocurrido entre nacionales: en un mundo global todo es central y todo es marginal; todos somos protagonistas y espectadores.

La ficcionalización de los personajes y hechos auténticos provoca una lejanía de lo histórico y acerca los personajes al espectador, le permite entrar a un juego en el que las cosas son metáforas de algo y ese algo, por virtud del teatro y dentro del teatro, se refleja en su propia sociedad y modo de ver y entender la vida. En síntesis: en *Superhéroes de la aldea global* queda claro que la extranjería de los personajes es apenas aparente, se trata de iconos manipulados por la cultura pop que al mismo tiempo que retienen una carga semántica que les es inherente, sirven como puntos de partida para nuevas interpretaciones

¹⁷⁹ Idem.

de acciones que les son adjudicadas por medio del arte. Lo que hace Moncada es recrear un icono, cargarlo de nuevos significados y reconectarlo con los receptores de su tiempo.

Por otra parte, Jaime Chabaud se conserva fiel al uso de la Historia como una fuente primordial de su dramaturgia. En este caso se trata de un suceso reciente, pero que forma ya parte de los sucesos históricos que marcaron la primera década del S. XX. Sobre la historicidad dentro de la dramaturgia de Jaime Chabaud, señala el Dr. Armando Partida que “... pasa a segundo plano, como materia prima de donde surge su propio constructo histórico a través de la interculturalidad y la intertextualidad...”¹⁸⁰; esto, en referencia a trabajos en los que la materia prima era la historia de México. Sin embargo creo que lo dicho vale para *Rashid 9/11* ya que lo histórico es sólo la base sobre la que se construye un universo dramático propio del texto.

Es interesante que Chabaud, que ya había dado varios textos en los que abordaba como punto de partida la historia de México, extienda su círculo de interés a algo del ámbito internacional. ¿Es una forma de decir que se trata también de la historia nacional? Quizá ése es el sentido de la escena 1, en la que vemos a una trabajadora mexicana como víctima de atentado terrorista. Es ella, alguien que habla como nosotros, que tiene problemas que nos son cercanos, la víctima elegida para señalarnos que lo que estamos por presenciar nos compete a mexicanos y latinoamericanos, esto último se deduce de la nacionalidad de la otra víctima, un joven colombiano. Sabemos que en los atentados del 11 de septiembre a las Torres Gemelas de Nueva York murieron sobre todo estadounidenses, pero el autor hace énfasis en señalar que entre los fallecidos hubo algunos de los nuestros como una forma de acercar el hecho y convertirlo en propio.

¹⁸⁰ Armando Partida Tayzan, *Se buscan dramaturgos. Panorama crítico*, p. 228

La relación entre el personaje principal, Rashid y un padre típico mexicano se hizo patente a través del análisis. Hay que destacar que la construcción del personaje y su posible decodificación por medio de convenciones estándar de uso en México se da sobre todo por el lado de los roles y la emocionalidad conferida por el dramaturgo al personaje. Rashid, un árabe y musulmán, está caracterizado por rasgos muy similares a los nuestros. Su relación de vulnerabilidad con el Estado reproduce la cotidianeidad del ciudadano promedio en México, que vive en un entorno de violencia y miedo y es manipulado por intereses políticos y económicos que no le son del todo claros.

Puedo afirmar por medio del análisis de estas tres obras que efectivamente hay un desplazamiento del concepto de extranjero hacia geografías reclamadas como propias de la cultura mexicana contemporánea, mismas que no se circunscriben a lo tradicionalmente aceptado como nacional. A saber: la cultura Occidental de base judeocristiana en el caso de Sabina Berman, quien aprovecha su identidad cosmopolita para servir de puente tradiciones culturales no recurridas comúnmente y la propia. En el caso de Luis Mario Moncada hay una apropiación de iconos de la globalización que son usados para ser resignificados. Los extranjeros de *Superhéroes de la aldea global* ya han entrado previamente a nuestra tradición moderna por medio de la globalización y los medios de comunicación que los han convertido en nuestros compañeros, en modelos a seguir como plantea la obra. Finalmente, en *Rashid 9/11* de Jaime Chabaud hay un trabajo con un evento de la Historia reciente de Estados Unidos, de modo que es reclamado como parte de nuestra propia historia hemisférica e incluso de la vida privada de muchos mexicanos; Rashid es asimismo un paisano nuestro en lo que a su emocionalidad y vulnerabilidad se refiere.

Pero, ¿por qué usar extranjeros? Sostengo que son espejos que devuelven una imagen que no es rechazada de inmediato. Se trata de un complejo sistema de triangulación

que permite abordar temas difíciles en una sociedad como la mexicana, en donde el conservadurismo ejercido desde el Estado y los grupos de poder tiene una amplia presencia en medios de comunicación. *En Feliz nuevo siglo doktor Freud* el personaje extranjero permite hablar de la condición femenina y de la condición homosexual; desde esta otredad se hace evidente la inexistencia de lo diferente en un sistema heterosexual y machista. Expone las fuerzas a las que se debe oponer un sujeto al que se le niega una identidad porque para el sistema su forma de otredad no existe. Decir todo esto desde personajes mexicanos habría llevado a una confrontación directa con lo que somos y lo que creemos que somos. Al utilizar un caso paradigmático, Sabina Berman consigue que los temas sean puestos en la mesa de discusión desde la aparente lejanía de un caso sucedido hace mucho tiempo a una mujer extranjera que, sin embargo, tiene reflejos directos en México.

Luis Mario Moncada, por el contrario, no evita la fricción entre lo nacional y lo extranjero en su texto. Para él estos extranjeros encarnan conflictos simplemente humanos que dialogan directamente con los problemas de los personajes nacionales. Aquí el cuestionamiento va al concepto mismo de globalización que, supuestamente eliminaría los centros de poder y nos convertiría a todos en posibles centros del mundo. La extranjería de los iconos elegidos para esta obra no es tal: los medios de comunicación, especialmente la poderosa televisión, nos han hecho ser compañeros de su intimidad. Nos parecemos a ellos, los seguimos, usamos sus comportamientos como propios, seguimos sus mismos ideales o los traicionamos según nos convenga. Recurrimos a ellos, como lo hace el autor, en momentos en que necesitamos alguien o algo para seguir. Son una especie de santos seculares, cuyas vidas funcionan ejemplarmente, como las vidas de los santos para los católicos.

Jaime Chabaud usa extranjeros porque su intención es mostrar la cercanía emocional y vital frente al poder entre aparentes antípodas: mexicano frente a extranjero; musulmán frente a católico. Él transforma a su extranjero musulmán en una especie de buen salvaje, emparentado con el indígena mexicano, ligado emocionalmente al estereotipo del mexicano rural: silencioso, digno, religioso, buen padre, abandonado por su Estado, abusado por el poder y con una relación directa con su Dios, dispuesto al sacrificio por los suyos. En este caso la identificación del receptor emana directamente desde el texto, el propio autor ya ha ajustado a Rashid para que funcione a imagen y semejanza de quien asiste a la obra. La extranjería de Rashid y los demás personajes opera como un distanciamiento escénico que tiene su contraparte en la cercanía emocional. Bien podría decirse que los personajes y su contexto son mexicanos aunque la ficción nos diga que son extranjeros. Veo en esta obra dos niveles de extranjería: la de Rashid y su grupo lo hace tremendamente cercano; la de los personajes poderosos, por otra parte, provoca el mismo distanciamiento que se tiene con los estadounidenses rubios y protestantes, a quienes se convierte en una suerte de monstruos capaces de cualquier cosa. La mayor aportación, creo, es que por medio de esta obra la cultura mexicana en la voz de Jaime Chabaud ofrece una versión de un evento catalogado como mundial por sus repercusiones. Hay una opinión acerca del hecho histórico y no es descalificada por no provenir de alguien interno. Se trata de un comportamiento, el de atreverse a retratar al otro, muy común en otras culturas (la estadounidense, por ejemplo) pero poco abordado en México, quizá como residuo ideológico de la cultura oficial posrevolucionaria que privilegiaba las temáticas nacionalistas frente a las llamadas extranjerizantes.

Ahora, con respecto a la afirmación vertida en forma de hipótesis de que el extranjero es una forma de otredad que permite dialogar con la identidad propia, construirla

y reformarla constantemente por medio de este proceso dialéctico, debo decir que en cada una de estas obras pude constatar que hay efectivamente un proceso dialéctico de construcción de identidad y otredad. Los cambios culturales desde la entrada del TLC, el intercambio de bienes y productos con prácticamente el mundo entero, la hipercomunicación provocada por los medios visuales, son factores que influyen en la identidad de todos los sujetos. Los mexicanos hemos tenido que ajustar nuestra identidad a pasos agigantados, de hecho es un proceso continuo ante formas de otredad que antes nos eran desconocidas y que hemos ido incorporando poco a poco, ya sea como afinidades o como diferencias. Estas tres obras muestran que el personaje extranjero es un material que ofrece una riqueza enorme para la creación y que no es un obstáculo para la recepción.

Mientras me encontraba haciendo esta investigación tuve la posibilidad de hacer un montaje de una obra dramática de mi autoría. En esta obra, titulada *FATWA*, seguí las premisa de crearla con base en personajes extranjeros en contexto extranjero. La historia está basada en la vida de una mujer extranjera, nacida en Somalia que emigró en su juventud a Holanda cuyo nombre es Ayaan Hisri Ali. Esta experiencia resulto muy interesante desde la escritura, ya que me permitió darme cuenta de que la había elegido como ejemplo de un ser humano que emigra y debe ajustar su identidad y valores en la cultura que lo recibe. Puedo decir que se trató de un paralelismo entre el personaje y yo mismo y que cumplió una necesidad propia de explicarme por medio de este proceso de triangulación. El paralelismo se da porque yo emigré de México a Holanda más o menos a la misma edad que la protagonista y me enfrenté con problemas similares de adaptación a una cultura ajena. Con esto no quiero decir que quien aborda personajes extranjeros como materia de creación artística lo haga siempre por motivos personales o íntimos, pero sí que

estos sirven para referirse a sí mismo o a temas considerados importantes en la cultura receptora.

El montaje de FATWA, que yo mismo dirigí, fue también interesante debido al reto que significó abordar la extranjería de personajes y contexto desde la mexicanidad del equipo creativo. Quiero destacar, porque aporta a lo tratado en esta investigación, que las dos actrices que encarnaron a los personajes extranjeros de FATWA, Pilar Cerecedo y Mariana Gajá, comentaron durante el proceso de ensayos que la única forma de abordar a los personajes era desde su propia cultura mexicana. Es decir que la extranjería resultó ser en la práctica escénica un proceso dialéctico en el que la comprensión de la otredad extranjera fue posible desde la dialéctica entre diferencia y similitud. En otro momento del proceso un cuestionamiento constante fue la importancia de FATWA, la historia que contaba y los personajes para el espectador mexicano. La conclusión a la que llegamos es que en realidad estábamos hablando de México y los mexicanos: esas actrices que interpretaban a una mujer negra, extranjera y musulmana eran mexicanas y así serían vistas por el espectador, quien recurriría a sus referentes para decodificar lo que veía en escena.

Durante la temporada de la obra tuvimos la oportunidad de conversar con algunos espectadores al final de la función. Invariablemente el comentario de quienes habían visto la obra hacía referencia al contexto mexicano. Es decir que la extranjería retratada servía para hacer visibles los temas expuestos dentro de la obra, ficcionalizados como extranjeros, en la cotidianidad nacional.

Empíricamente pudimos comprobar que se cumplía la “fusión de horizontes” señalada por Jauss en su teoría de la recepción. El receptor, en este caso espectador de teatro, tiene ya expectativas fundadas en antecedentes de la recepción, ideología y código estético de una obra de teatro:

...el comportamiento respecto al texto es a la vez receptivo y activo. El lector sólo puede convertir en habla un texto –es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra–en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo. Esta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas.¹⁸¹

Los espectadores fusionan pues horizontes dependiendo de su propia experiencia de vida y conocimiento previo del tema y personajes presentados. Esto es especialmente importante porque tanto en FATWA como en las obras analizadas en este trabajo, hay un conocimiento previo debido a que se trata de conflictos y/o personajes relativamente populares. Freud y el psicoanálisis, abordados por Sabina Berman, son prácticamente un lugar común de la cultura occidental actual, los personajes presentados por Luis Mario Moncada han sido ampliamente difundidos por los medios masivos de comunicación y los atentados del 11 de septiembre, en los que se basó Jaime Chabaud, y sus posibles causas son un tópico de cualquier discurso en el que se aborde el tema del terrorismo internacional.

Como comentario final me gustaría decir que encuentro en la apertura de dramaturgos mexicanos a personajes y temas extranjeros un rasgo que apunta a una sociedad en la que la otredad del extranjero permite articular los nuevos rasgos de la identidad mexicana; identidad en franca crisis tras la ruptura de modelo económico y cultural emanado de la Revolución Mexicana. Las obras analizadas son pues una aportación a la discusión sobre quienes somos, cómo somos y en qué no estamos transformando los mexicanos.

¹⁸¹ Jauss, Hans Robert , “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” en *Estética de la recepción*, p. 77

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. Buñuel and Mexico: the crisis of national cinema. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003.
- Alter, Jean. A Sociosemiotic Theory of Theatre. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Amnistía Internacional. México: muertes intolerables. Madrid: Editorial Amnistía Internacional, 2003.
- A'Ness, Francine. «Diálogo con Sabina Berman.» Bixler, Jacqueline, comp. Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman. México: Escenología, 2004. 43-63.
- Bartra, Roger. La jaula de la melancolía. México: Ediciones Sin Nombre, 2002.
- BBC. BBC h2g2. 23 de 05 de 2003. 15 de 11 de 2010
<<http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A1037927>>.
- Berman, Sabina. Feliz nuevo siglo doktor Freud. México: Ediciones El Milagro, 2001.
- Bixler, Jacqueline, comp. Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman. México: Escenología, 2004.
- Blanck-Cereijido, Fanny. «La mirada sobre el extranjero.» Blanck-Cereijido, Fanny y Pablo Yankelevich. El otro, el extranjero. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2004. 20-34.
- Bourdieu, Pierre. La dominación masculina. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Chabaud, Jaime. Rashid 9/11. México: El Milagro/ UANL, 2008.
- Chávez, Nashira. Cuando los mundos convergen: terrorismo, narcotráfico y migración post 9/11. Quito, Ecuador: Flacso Sede Ecuador, 2008.
- Continuum . Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Londres: Continuum, 2003.
- Cuesta Ávila, Rafael A. A propósito de la globalización: Nuevos tiempos para pensar espacios antropológicos. San Vicente (Alicante): Editorial Club Universitario, 2005.
- De Toro, Fernando. Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna, 1987.

- . Theatre Semiotics. Text an Staging in Modern Theatre. Toronto: University of Toronto Press, 1995.
- Di Marco, Augusto. «Rock: Universo simbólico y fenómeno social.» Margulis, Mario et al. La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires. Buenos Aires: Biblos, 2005. 31-50.
- Echervo, Michael Joseph. The conditioned imagination from Shakespeare to Conrad. London: The Macmillan Press LTD, 1978.
- Eco, Umberto. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Barcelona: Lumen, 1999 .
- El País. elpaís.com. 14 de 04 de 2010. 18 de 12 de 2010
<http://www.elpais.com/articulo/internacional/guerra/narco/causa/22700/muertos/Mexico/elpepuint/20100414elpepuint_16/Tes>.
- Elam, Keir. The Semiotics of Theatre and Drama. London & New York: Methuen, 1980.
- Feixa, Carles. De jóvenes, bandas y tribus. Barcelona: Ariel, 1998 (2006).
- Fisher-Lichte, Erika. Semiótica del teatro. Madrid: Arco libros, 1999.
- García, Elda. Coordinación Nacional de Literatura. 2007. 3 de 09 de 2009
<http://www.literaturainba.com/escritores/escritores_more.php?id=5743_0_15_0_M>.
- Grovas Hajj, Víctor. El otro en nosotros. México: Fontamara, 2001.
- Jauss, Hans Robert, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” en Estética de la recepción, Arco libros, Madrid, 1987. 60-85.
- Kahane, Claire. «Why Dora now?» Bernheimer, Charles y Claire, editors Kahane. In Dora's Case. Freud-Histeria-Feminism. New York: Columbia University Press, 1985. 19-31.
- León Zaragoza, Gabriel. La Jornada. 03 de 01 de 2007. 20 de 12 de 2010
<http://www.jornada.unam.mx/2007/01/03/index.php?section=politica&article=005n1pol>
- Maillard, Chantal. La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética. Barcelona: Anthropos Editorial, 1992.
- Mires, Fernando. El islamismo. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2005.

- Moi, Toril. «Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's Dora.» Bernheimer, Charles y Claire, editors Kahane. In Dora's Case. Freud-Hysteria-Feminism. New York: Columbia University Press, 1985. 181-199.
- Moncada, Luis Mario. «Superhéroes de la Aldea Global.» Moncada, Luis Mario. Reliquias ideológicas. México: Difusión Cultural UNAM, 2003. 99-166.
- Monsiváis, Carlos. Escenas de pudor y liviandad. México: Grijalbo, 1992.
- Montaner, Carlos Alberto. Víspera del final: Fidel Castro y la Revolución Cubana. Buenos Aires: Marymar Ediciones, 1994.
- Moreno, Tania. CNNExpansión. 11 de 12 de 2007. 18 de 12 de 2010
<<http://www.cnnexpansion.com/negocios/2007/12/11/escoltas-anatomia-de-una-industria>>.
- Partida Tayzan, Armando. Se buscan dramaturgos. Entrevistas. Vol. I. México: CONACULTA/FONCA/INBA/CITRU, 2002. 2 vols.
- . Se buscan dramaturgos. Panorama crítico. Vol. II. México: CONACULTA/FONCA/INBA/CITRU, 2002. 2 vols.
- Pavlovsky, Eduardo y Juan Carlos De Brasi. Lo grupal: historias-devenires. Buenos Aires: Galerna, 2000.
- Paz, Octavio. «Entrada Retrospectiva.» Paz, Octavio. El peregrino en su patria. Segunda. Vol. 8. México: FCE, 2004. 15-32.
- . Obras completas. Vol. 8. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Reyes, Alfonso y Héctor Pérez Martínez. A vuelta de correo. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad de Colima, 1988.
- Reynolds, Richard. Super heroes: a modern mythology. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 1994 .
- Roach, Thomas J. «The Paradox of Media Effects.» Kamalipour, Yahya R. y editors Kuldpin R. Rampal. Media, sex. violence and drigs in the global village. Boston: Rowman and Little Field Publishers, Inc., 2001. 5-16.
- Román Calvo, Norma. El modelo actancial y su aplicación. México: UNAM/Pax, 2007.
- Schiff, Tom. «Developing Men's Leadership to Challenge Sexism and Violence.» Wallace, Barbara C. y Robert T., editores Carter. Understanding and dealing with violence: A

- multicultural approach. Thousand Oaks, California: Sage Publications, Inc., 2003. 161-200.
- Seligson, Esther. «Emmanuel Levinas o la terquedad de la esperanza.» Seligson, Esther. Escritura y el enigma de la otredad. México: Ediciones Sin Nombre, 2000.
- Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin, coord. Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos. México: Siglo XXI, 2009.
- Todorov, Tzvetan. Nosotros y los otros. S. XXI, 1989.
- Traven, B. La Rosa Blanca. México: Selector, 2003 [1951].
- Ubersfeld, Anne. Semiótica teatral. Madrid: Cátedra / Universidad de Salamanca, 1989.
- . Semiótica teatral. Salamanca: Cátedra-Universidad de Salamanca, 1989.
- Uesseler, Rolf. La guerra como negocio. México, Bogotá, Quito: Norma, 2007.
- Uranga, Emilio. «Ontología del mexicano.» Bartra, Roger. Anatomía del mexicano. México : Random House Mondadori, 2002. 145-158.
- Usigli, Rodolfo. «Las máscaras de la hipocresía.» Bartra, Roger. Anatomía del mexicano. México: Random House Mondadori, 2002. 131-158.
- Valdés Medellín, Gonzalo. El Universal. 17 de 2 de 2008. 29 de 12 de 2010
<<http://www.mexiconews.com.mx/columnas/69967.html>>.
- Valenzuela, José Luis. «La producción del discursos teatral desde un punto de vista psicoanalítico.» De Toro, Fernando (ed.). Semiótica y teatro latinoamericano. Buenos Aires: Galerna, 1990. 63-112.
- Wyatt, Gail Elizabeth. Stolen woman: reclaiming our sexuality, taking back our lives. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1997.