

La sediciosa seducción de México¹

Stuart A. Day

University of North Carolina—Chapel Hill

Nos estamos modernizando. (*Empieza la música exaltada en OFF*). [. . .] Ya casi llegamos. [. . .] Uno dos tres cuatro. (*Aplauden.*) Cuatro tres dos uno (*Aplauden.*) [. . .] Guau: ya casi llegamos. (Labios televisados en *La grieta*)

El hijo de Aureliano Buendía entra con su padre para ver una más de la serie de invenciones maravillosas que han sido traídas de otra parte del mundo. Desde allí, desde el mundo allá afuera, poco a poco, el progreso hace su entrada triunfal. El hielo que tocan las manos curiosas del niño es magia; los de Macondo se están modernizando. Algo casi tan maravilloso como el hielo traído por los gitanos está sucediendo sobre las tablas de un escenario—es el sofá cama de muelles en *La grieta* (1991), la obra de la mexicana Sabina Berman. El aditamento en el mobiliario representa para un burócrata la muy esperada modernización; la asombrosa llegada al “primer mundo” del consumismo. Esta parodia posmodernista de Berman subvierte el milagroso plan neoliberal de la modernización de México y, paralelamente, presenta una visión nostálgica que añora metanarrativas modernistas, entre ellas la fe en el progreso, en las utopías, en la emancipación de la humanidad; en fin, en la posibilidad de ser poeta.

En “Pretexts and Anti-PRI Texts: Mexican Theatre of the 90s,” Jacqueline Bixler apunta, refiriéndose a *La grieta*, que “en el contexto de la vida cotidiana de México, la ‘grieta’ entre realidad y fantasía, entre la gente y el PRI, sigue haciéndose más amplia.

¹ Nota del Director: Este ensayo es un capítulo de *Staging Politics in Mexico: The Road to Neoliberalism*, un libro que va a publicar Stuart Day con Bucknell University Press.

Aún así, el PRI [. . .] sigue manejando sus negocios como siempre, ignorando el boquete y dirigiendo su atención hacia cualquier cosa que no sean los problemas fundamentales” (39).² La obra también destaca la “grieta” que se ha producido, en alianza con Estados Unidos, entre el discurso neoliberal de la supuesta eficacia del gobierno y la improductiva, deshonesto, realidad del proyecto de privatización en México.³

El Tratado de Libre Comercio, insignia y estandarte de las ideas neoliberales en México, supuestamente proveería para México la “modernidad” plena; pero la realidad ha sido diferente, como afirma Noam Chomsky: “Buena parte de la atracción que produce el Tratado de Libre Comercio, tal y como sus adalides más visibles generalmente lo enfatizaron, es que ‘incorpora’ las reformas neoliberales que han dilatado años de progreso en los derechos laborales y el desarrollo económico, provocando un empobrecimiento masivo que corre paralelo con el enriquecimiento para unos pocos y para los inversores extranjeros” (123-24). Las observaciones de Luis Hernández Navarro sobre recientes cumbres en contra de la doctrina neoliberal explican el sentimiento que se les opone:

Los ciudadanos que protestan en esas cumbres no sólo rompen escaparates de las tiendas que simbolizan la explotación de la mano de obra. Expresan un malestar profundo contra ese gobierno supranacional que escapa a cualquier mecanismo de control democrático. Ellos han visto cómo distintos acuerdos comerciales que se

² Todas las traducciones al español son mías.

³ En el escenario diseñado por Alejandro Luna, en la versión de *La grieta* que vi en el Foro de la Conchita, había una grieta en el techo que crecía, con el correr de la obra, hasta hacerse tan grande que ELLA, sobre los hombros de EL, podía terminar saliéndose por el techo para ver pasar los aviones.

anuncian como una palanca para el progreso son en realidad una vía para terminar con conquistas ciudadanas sobre el poder de las empresas. (17)

En *The Estados Unidos affair*, Jorge Castañeda indica que, a pesar de la aparente imposibilidad de rescindir el TLC, “Podemos, sin embargo, comenzar a revisar, enmendar, mejorar o posponer una nutrida serie de capítulos. En esto consiste la primera vertiente de una relación alternativa con Estados Unidos” (19). En el contexto de la política actual—si se tiene en cuenta que Castañeda sirve ahora como canciller cooptado en el gobierno de Fox—semejantes palabras suenan desarmadas, huecas; sin embargo, y a pesar lo difícil que es enmendar la realidad actual, el clamor contra el neoliberalismo se oye más y más cada día, y esta protesta ha llegado a ser uno de los temas claves en el teatro mexicano.

La grieta tiene lugar en un edificio público en la Ciudad de México. Los personajes, Licenciado F y sus dos subalternos, 1 y 2, son funcionarios de una burocracia que evidentemente no funciona. Otro personaje, EL, acompañado por su esposa ELLA, ha sido invitado a solicitar un puesto en la oficina una vez que el Licenciado F ha conocido a la pareja en una fiesta—claro está que es la belleza de ELLA, y no el talento de EL como candidato a empleado inútil, la razón para que le ofrecieran el trabajo. A pesar de las múltiples salidas y llegadas de los tres funcionarios, no es claro qué tipo de trabajo se cumple (o se debe cumplir) en la oficina, lo cierto es que hay papeles que firmar (y refirmar, y refirmar, y refirmar): esta es la más alta representación de la futilidad, una parodia que resalta las muy conocidas perversiones de la burocracia, en este caso la mexicana.

Cuando se habla de la parodia siempre existe el peligro de perderse en un mar intertextual (a lo Julia Kristeva) en donde todo es simulacro, todo es repetición. Sin embargo, puede ofrecer nuevos frutos el proceder con cautela para poder analizar la manera en que Berman refuta la autoridad. Empleo una definición de Simon Dentith que va más allá de la definición estricta que relega la parodia al empleo de textos escritos. Para él, la parodia incorpora varias prácticas culturales sin perder de vista una posición crítica: “La parodia incluye cualquier práctica cultural que ofrezca una imitación alusiva medianamente polémica de otra práctica o producción culturales” (9). Linda Hutcheon subraya la idea, crucial en esta enmarañada puesta en escena de Berman, de que la parodia “Es repetición con una diferencia crítica cuya ironía puede tener doble filo” (*A Theory of Parody* 37). Hutcheon habla del posible “impulso conservador” de la parodia, la idea de que funciona no sólo para subvertir la autoridad sino también para reforzar el *statu quo*—ambas vertientes entran en el escenario de *La grieta*, primero en la representación del proyecto de “modernización” priísta y después en la meta-parodia del poeta-personaje, EL.

En *La grieta* serán pocos los que no capten la presentación paródica de Salinas en el personaje del Licenciado F (no podemos darnos el lujo de especular que esa “F” es de “Fox” dada la fecha de publicación; se trata simplemente de una muy feliz coincidencia). La ineficiencia de su oficina se hace evidente de múltiples maneras: por ejemplo, cuando los empleados traen un plato de helado para ELLA, no hay una cuchara con qué comerlo. Al día siguiente (EL y ELLA han tenido que pasar la noche en la oficina) los empleados tienen una cuchara, pero, por supuesto, ya no hay helado. Además, EL y ELLA no tienen permiso para hacer una copia de su llave porque “Si se pierde [la llave] les damos otra

copia, pero está estrictamente prohibido sacarle copia” (37, manuscrito original).⁴ A pesar de la ineficiencia cómica de esta oficina cubierta por el polvo que cae de la grieta, se observa en el despacho el “avance técnico impresionante” ya mencionado—el sofá cama de muelles (37). El colchón de muelles parece ser la más nueva invención llegada a México, y como explica uno de los empleados, contiene “mil quinientos alambres galvanizados y torcidos en espiral que coaccionan conjuntamente como un todo integral [. . .] pero lo mejor es no preocuparse de los resortes porque afortunadamente [. . .] es totalmente automática” (37). Esto quiere decir que la cama se puede convertir en sofá con la simple acción de la mano.

La corrupción, por otra parte, no sorprende a ninguno de los funcionarios. Como se podría imaginar, esta se simboliza en parte por la grieta en el techo, resultado de la venalidad del Licenciado F: un contador ciego le lee una lista de sus propiedades—en braille para indicar que nunca será visible al público mexicano: “Tienes una casa que vale diez veces lo que ganas en un año. [. . .] Y otra casa en Veracruz que vale otros cinco años de tu sueldo. [. . .] Una cuenta bancaria en el extranjero que alcanzaría a pagar veinte años de tu sueldo. [. . .] Inversiones en marcos y yenes manejados en Houston. Un condo en Miami. [. . .] Estas facturas son de las varillas que no se pusieron. Ni siquiera se compraron. Esta es tu firma” (57-58). Al ser acusado, el Licenciado F intenta justificarse con una defensa “neoliberal”: “Me niego a aceptar esas sobresimplificaciones. [. . .] Existimos en un contexto internacional, hoy en día nada sucede aisladamente” (59).

⁴ Los que conozcan el proceso creativo de Berman no se sorprenderán de que hayan varias versiones de *La grieta*. En este trabajo, en la medida de lo posible, he usado la versión publicada por el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.

El aspecto absurdo y paródico de la obra se complementa con el manejo del inglés, el idioma que lleva consigo (libre de impuestos, por supuesto) no sólo un presente de colonización económica, sino también el pasado de control extranjero que condujo a la Revolución. El uso del inglés es uno de los mandamientos de la ideología neoliberal. Es a través del lenguaje que se manifiestan las alianzas, y no hay nada más poderoso que emplear un idioma extranjero para afirmar una posición política: en el caso de México, el inglés frígido y la jerga del neoliberalismo enfrascan en sus léxicos múltiples dimensiones, entre ellas la ideología del mercado libre, del libre comercio, de las fronteras abiertas al capital y a los ciudadanos del norte, del deseo de subyugar el poder del estado al poder del dinero, de los grandes capitales de las grandes capitales.

Además de las numerosas alusiones obvias al PRI, la producción de la obra en el Foro de la Conchita mostraba a un Licenciado F que evocaba claramente al ex presidente Salinas. En una escena, traviesamente creada, el licenciado afirma en inglés, “I’m all ears”—referencia no tan sutil a una de las características físicas más sobresalientes del ex-presidente y a su afinidad con la doctrina importada del norte, el neoliberalismo. La cabeza calva, las orejas grandes y el uso del inglés del Licenciado F, son suficientes en su conjunto para convencer al público de que está viendo una parodia de Salinas, de su ideología predilecta y de la corrupción masiva que, sin excluir a otros mandatarios, marca para muchos su sexenio.

Mezcladas con la corrupción, la idiotez y la mediocridad de los personajes que Berman presenta, hay absurdas clases televisadas de calistenia—solamente se ven los labios pintados de rojo de la persona que dirige la clase—de las que participan los dos empleados. Los enormes labios comunican la actitud que muchos tienen hacia el proceso

de la modernización en México: “Uno dos tres cuatro; Cuatro tres dos uno”—cuatro pasos pa’ delante, cuatro pa’ ’tras (13). Jacqueline Bixler explica que los labios “producen la idea de que se está haciendo uso de una retórica que distrae, seduce y controla [. . .]. A pesar de que los labios inician y rematan la sesión de ejercicios con las palabras ‘nos estamos modernizando,’ la ‘acción’ que se desarrolla indica que lo que está sucediendo es exactamente lo contrario” (37-38).

Este mensaje de la modernización puede ser interpretado como un discurso de seducción neoliberal. Los labios venden el “México moderno” con técnicas que en realidad no son más que estrategias importadas: Parecen ser los títeres de una campaña de “marketing” que seduce a los espectadores para que hagan un paralelo entre las imágenes registradas en la pantalla y la felicidad. Otra pista que señala los lazos de estos labios con intereses estadounidenses es el uso del lenguaje: tal como el Licenciado F, los labios emplean el inglés (la palabra “wow” escrita fonéticamente en el texto) para comunicarse con sus obedientes creyentes: “Guau: ya casi llegamos”; “Guau: llegamos” (13). Los dos empleados se someten a cualquier deseo de los labios, bajo su influencia seductora se postran a la ilusión neoliberal y por ende a la influencia extranjera:

LABIOS. ¡La venganza del perro! ¡De rodillas! ¡En cuatro patas! ¡La venganza del perro! [. . .] Guau, guau, guau, guau, y guau [. . .] ya casi llegamos por hoy. (61)

Las acotaciones requieren que los empleados actúen como perros, y la repetición de la palabra “guau” se hace ahora parte del idioma español; ahora es el ladrido de un animal y no la representación fonética de la palabra “wow” en inglés. En este instante los dos empleados son todo menos una representación de la modernidad.

La grieta termina con el suicidio del Licenciado F. Sin embargo, el espectro reaparece, llevando su cabeza en una caja. La cabeza sigue hablando; mantiene su dominio sobre la gente. En la última escena de la obra el edificio cae sobre la parodia política posmoderna, y los espectadores quedan allí a su merced para contemplar si es posible otra resurrección. Se podría decir que con la administración de Vicente Fox, que también habla con inusitada fluidez la jerga de la globalización, el renacimiento del neoliberalismo en el gobierno mexicano también está completo: Coca Cola y Pepsi no son tan diferentes al fin y al cabo.

Escritores latinoamericanos muchas veces cuestionan el uso del término “posmodernismo” en países que han experimentado repetidas crisis de modernización. Refiriéndose a la desigual, desordenada modernización en la mayoría de los países de América Latina, Néstor García Canclini afirma que “Las élites cultivan la poesía y el arte de vanguardia, mientras las mayorías son analfabetas. La modernidad es vista entonces como una máscara. Un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales, sobre todo los que se ocupan del arte y la cultura, pero que por lo mismo los vuelve irrepresentativos e inverosímiles” (20). García Canclini enfatiza la dicotomía entre arte “moderno” y las tentativas frustradas para lograr metas económicas, educativas, o de infraestructura. También reconoce la crisis de la modernización en Latinoamérica en la pérdida de fe en lo que Lyotard ha señalado como “metanarrativas.” Nos recuerda, sin embargo, sobre la realidad política actual:

Mientras en el arte, la arquitectura y la filosofía las corrientes posmodernas son hegemónicas en muchos países, en la economía y la política latinoamericanas prevalecen los objetivos modernizadores. Las últimas campañas electorales, los

mensajes políticos que acompañan los planes de ajuste y reconversión, juzgan prioritario que nuestros países incorporen los avances tecnológicos, modernicen la economía, superen en las estructuras del poder alianzas informales, la corrupción y otros resabios premodernos. (19-20)

Las metanarrativas modernistas florecen, por supuesto, en discursos económicos o políticos—esto sucede en América Latina como en cualquier región del mundo. Cuando estos discursos son confrontados con el cinismo del posmodernismo, sobre todo en manos de autoras como Berman, terminan por ser abatidos. Lo que tenemos que cuestionar es hasta qué punto *La grieta* deja espacio para la posibilidad de encontrar modos de desarrollo apropiados a la realidad de México, modos alternativos al neoliberalismo.

En la década de los años ochenta, Francis Fukuyama proclamó el fin de la historia; a sus ojos la ideología del futuro había sido garantizada por la dominación de este mercado libre. Stuart Sim nos recuerda que Fukuyama no fue el primero en proclamar la muerte de la historia: “Para Hegel es algo semejante al estado prusiano en el que culminó su carrera académica. Para Marx, es el comunismo y ‘la dictadura del proletariado.’ Para Fukuyama es el ideal sobre ‘el que no se pueden hacer mejoras’: la democracia liberal” (20-21). Este ideal es, explica Fukuyama, “el punto final de la evolución ideológica de la humanidad.” En *The End of History and the Last Man* defiende su punto de vista: “En otras palabras, mientras que las formas anteriores de gobierno se caracterizaban por profundos defectos e irracionalidades que las empujaron finalmente a su derrumbe, la democracia liberal se consideraba protegida de semejantes contradicciones internas fundamentales. [...] Aunque algunos países contemporáneos no

puedan llegar a alcanzar una democracia liberal estable, y otros lleguen a retroceder hacia otras formas más primitivas de gobierno, como la teocracia o la dictadura liberal, al *ideal* de la democracia liberal no se le pueden hacer mejoras” (xi). El posmodernismo, en el caso de *La grieta*, subvierte no sólo este tipo de “fin-ismo” sino también los conceptos posmodernistas que reposan en manos de fuerzas conservadoras. Martín Hopenhayn indica que:

La retórica posmodernista ha sido provechosamente capitalizada por el neoliberalismo para poner al día su ansiado proyecto de hegemonía cultural. [...] Lo que muchos neoliberales vieron, especialmente en los países industrializados, fue la posibilidad de que la reculturización, habilitada por una seductora narrativa posmoderna, podía ser utilizada para legitimar la ofensiva del mercado en la década de los años ochenta. En otras palabras, podía hacer que los deseos del público coincidieran con la consolidación del sistema capitalista transnacional (98).

Esta “reculturización” enfatiza la supuestamente liberadora mano del mercado libre. Con la fragmentación del sujeto se hacen imposibles proyectos de emancipación que dependen de “una identidad humana común, necesaria para cualquier proyecto de emancipación humana, o de conciencia colectiva propia, o de cualquier utopía global” (Hopenhayn 95). La crítica neoliberal del humanismo es evidente en *La grieta*, especialmente en la parodia de la poesía de EL y que analizaremos a continuación. Irónicamente, la obra llega a ser una crítica posmodernista que subvierte la autoridad del posmodernismo conservador, una posición en la que, según Hopenhayn, “en particular, la crítica de las ideologías concluye en una reprobación del marxismo y sus variantes

humanistas-socialistas; la crítica de las utopías tiende a poner su atención en las utopías igualitarias o en cualquier ideal que proponga, *como objetivo del presente*, la redistribución de la riqueza social y del poder” (el énfasis es mío, 99-100). Por supuesto, el (neo)liberalismo es la utopía que escapa a esta visión conservadora y que promete una igualdad, una igualdad por la cual, por supuesto, habrá que esperar.

En sus notas sobre *La grieta*, Berman explica uno de los temas centrales de la obra: “De como la impotencia lleva a la depresión y la depresión al conformismo y este a la asociación con la gente que antes se despreciaba y a la conversión en uno de ellos [. . .] qué amargo proceso” (1, manuscrito original). Este es el caso de EL, quien tras muchos años de intentar sobrevivir como poeta, por fin ha decidido traicionar su sueño lírico, aunque al principio ni siquiera pueda entregarse a una vida vulgar a causa de la ineficiencia y la deshonestidad de los “infuncionarios” de la oficina.

Una crítica del humanismo—eje clave para el proyecto que enarbolan el Licenciado y sus empleados—se centra en este poeta. El ataque verbal que sufren EL y su quehacer poético es una manera de mostrar la falta del valor de la poesía ante los ojos del gobierno. La otra manera es más sutil, más absurda. La parodia que envuelve el escenario rebaja a la poesía mediante una estrategia de desvalorización del lenguaje. El Licenciado F parece entender a los jóvenes; afirma que “Los veo y miro como un cromo de la juventud en vías de desarrollo” (5). Hay evidencia que señala que él también habría sido idealista, humanista. Pero esta alusión, sobretudo en el contexto de la escena entera, es deshumanizante. Haciendo referencia a un poema que EL había recitado previamente, afirma: “Sobresaliente poema [. . .] Una mezcla de Rimbaud y Tagore con una pizca de Amado Nervo” (26). Este “cumplido” es en realidad un insulto cortante: como las firmas

que EL tiene que duplicar como parte de su trabajo nuevo, su poesía es, según el Licenciado F, una citación imitativa del pasado. De esta manera El Licenciado empieza su ataque “absurdo”—contra EL, contra el valor del arte, y en últimas contra el lenguaje en sí:

LICENCIADO F. El otro día . . . me contaron un chiste. [. . .] Me contaron un chiste: hay cisnes que cruzan el pantano sin mancharse. [. . .]

EMPLEADO 2. (En clara referencia a EL): El otro día, Licenciado, vino a la oficina algo así como la divina garza para firmar un contrato . . . y ni una pluma traía. (Risas amables de 2 y de 1).

EMPLEADO 1. El otro día, que era el día de Navidad, estábamos en la casa de usted [Licenciado F] [. . .] Estábamos en la casa de usted fregadísimos: por eso de la inflación y la depresión y eso, no teníamos para la cena nada en especial, mucho menos un pavo. Entonces les digo a todos: hagan de cuenta que no nos duele y vámonos a remar al lago de Chapultepec.

LICENCIADO F. Eso es pensamiento positivo.

EMPLEADO 1. Y ya allí en el lago y como dice el refrán: “tuércele el cuello al Cisne.” Y nos lo llevamos en la bolsa de mi suegra. (29)

Este cruel *performance* ritualista continúa hasta que el Empleado 2 afirma que la referencia al cisne no es un refrán sino una referencia literaria. El mensaje metonímico queda claro: El violento ataque verbal del poeta mexicano Enrique González Martínez contra los excesos del modernismo latinoamericano ha sido modificado, en este caso por el Licenciado F y sus dos empleados, para incluir también el arte—y los artistas—en general, y convierten a EL en el cisne que a causa de su supuesta falta de talento (y hasta

por culpa de su falta de una pluma, una referencia literal que también parodia su sexualidad), tiene que ser sacrificado por los que ya han sido inductados en la pesadilla burocrática neoliberal del México “moderno.”

Las primeras palabras del poema de González Martínez, “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje,” pueden ser interpretadas en referencia a EL de dos maneras: lo pintan, por supuesto, como el cisne narcisista que debe ser sacrificado por la burocracia mexicana. Además, su “disfraz” (su traje y su corbata demasiado corta) es el “engañoso plumaje” que todos reconocen en la oficina—no engaña a nadie. La referencia del Licenciado F a Nervo, a Rimbaud, y a Tagore subraya su propia educación humanista (Uno se pregunta, ¿era exactamente como el personaje de EL?) y su habilidad para a un mismo tiempo reconocer y desnudar de legitimidad la poesía de EL.

Al ser transformado en un pato sumiso, EL entiende el peligro inminente de llegar a ser petrificado como sus nuevos colegas; tiene miedo de convertirse en una fotografía, “un pedacito inerte de cartón planchado” (27). El acto en que EL participa requiere la desconstrucción de su persona poética y la reconstrucción de un ser duplicado. Está en el proceso de convertirse en una reproducción que a la vez reproduce reproducciones: por ahora solo copia la firma del Licenciado F; al final terminará por copiar otros gestos de su jefe hasta reconstituirse en su imagen. Este tipo de clonación, como afirma Christian Fernández, cuando escribe sobre la adopción de ideas neoliberales en América Latina, es “una repetición de los rasgos de otro, que conlleva a que se promueva una pseudo-apropiación de los valores de esos rasgos: de esa manera se hace una representación, y hasta una práctica en el mundo real, de ser lo que uno no es” (citado en Richard 485). Esta idea subraya la afirmación de la chilena Nelly Richard que el posmodernismo, al

“reconocer” diferencias—una jugada clave de esta corriente de pensamiento—las subsume; la supuesta polifonía del posmodernismo igualmente puede ser una fuerza que borra las diferencias al reconocerlas (468). En la presentación de esta parodia posmodernista del arte, aunque El sea un imitador por excelencia, se nota cierta nostalgia por la posición “moderna” del poeta en la sociedad: marginal pero importante, abanderado de verdades no tangibles, portador de la llave que abre la puerta a lo sublime.

Jacqueline Bixler identifica el punto simbólico de la obra en que la transformación duplicativa de los personajes ocurre: “Hacia la parte final del acto I, Ella se quita su vestido de lunares y lo voltea, este es un simple acto que indica la manera en que ellos han cambiado y se han enlistado en el grupo de esos ‘volteados’ cuyo conformismo tanto lamenta Berman” (38). EL y ELLA son, en parte, cómplices en esta transformación: se voltean pero también son volteados, son subsumidos en un mar de pesimismo. Es EL quien marca el fin de la transformación conformista de la pareja de manera explícita en el cierre de la obra, cuando el Licenciado F se suicida cortándose la cabeza en la ventana/guillotina que es parte del escenario. EL entra con el traje gris del México burocrático, listo para leer de un guión priísta: “nuestro nuevo jefe es un hombre excepcionalmente ... Nuevo y es, como lo indica su mismo título, nuestro ... jefe” (71). Bixler indica que “la puesta en escena inestable [. . .] representa de una manera indudable la caída inminente de la infraestructura política mexicana” (37). Sin embargo, por ahora el renacimiento del sistema se ve en el nuevo jefe, que no es otro que el jefe previo. Tiene que cargar su propia cabeza en una caja. Al sacarla de la caja, esta cabeza habladora continúa su dominio sobre la gente; es el malinchista perpetuo. En la última escena, el edificio se derrumba sobre la bufonada política de la que los espectadores han sido

testigos. ¿Saldrá el PRI de los escombros tal y como lo hiciera después del terremoto de 1985 cuando numerosas grietas políticas aparecieron sobre la frágil fachada de este partido?

Bixler también nos refiere al hecho de que en sus notas Berman asevera que *La grieta* es teatro del absurdo y, al mismo tiempo, teatro documental. Una tendencia en el teatro del absurdo Latinoamericano es la combinación con ideas políticas explícitas, la herencia combinada de Brecht e Ionesco. Martin Esslin, en su libro *The Theater of the Absurd*, explica que Ionesco quería “empujarlo todo hacia el paroxismo, hacia el lugar en que subyacen las fuentes de lo trágico” (citado en Esslin, 113). Como en la escena final de “La casa chica” que forma parte de *El suplicio del placer*, Berman presenta en *La grieta* el placer y el suplicio: el paroxismo, que es a la vez un estremecimiento orgásmico y el punto más avanzado de una enfermedad; esto es, lo sublime, el elemento clave del posmodernismo de Lyotard. Sin embargo, *La grieta*, al mostrar el dolor del humor, presenta una combinación de escepticismo y crítica social que no se pierde en las tendencias anárquicas (tendencias valiosas para las formas anti-autoritarias que describe Lyotard) que pueden acompañar al posmodernismo. En este sentido vemos un posmodernismo que, como indica Hopenhayn, puede ser “crítica sin abdicación”; es decir, un punto intermedio que se ubicaría entre Lyotard y Habermas (94). Como parte de la oleada de discursos contra el neoliberalismo, *La grieta* representa una tierra común, tierra que bien cabe dentro del posmodernismo. Los labios televisados en *La grieta* señalan un mundo seducido por el simulacro; no hay soluciones fáciles y la parodia, como el posmodernismo, tiene impulsos opuestos—dentro de los cuales se centra esta obra de documentación absurda, esta obra de denuncia social. Las ideas de Berman nos

debilitan la fe en las metanarrativas o en los proyectos modernistas; sin embargo, la vena documental explícita en *La grieta*—una vena quizá heredada de Vicente Leñero, uno de sus maestros—deja abierta la posibilidad de que otro tipo de evolución política sea viable. Como indica Linda Hutcheon, “El arte posmoderno no puede ser sino político, por lo menos en el sentido de que sus representaciones—esto es, sus imágenes y sus narrativas—tienen de todo menos de neutralidad [. . .] Si bien es cierto que lo posmoderno no tiene una teoría de agencia [*agency*] que permita un desplazamiento hacia la acción política, sí hace un esfuerzo por convertir su inevitable sustrato ideológico en un campo de crítica desnaturalizante.” (*Politics of Postmodernism* 3). La desnaturalización tiene una relación estrecha con el deseo de desfamiliarizar al público y ubicarlo en terrenos ajenos a lo convencional. Bixler afirma, con razón, que “[l]a obra termina con poca esperanza de cambio, a menos que esta sea la posibilidad de que todo el ‘edificio’ termine por derrumbarse” (39). Sin embargo, la crítica que vemos en *La grieta*, aunque sea caótica y no proponga soluciones, fomenta diálogos, y los diálogos, a la postre, siempre preceden el cambio. Si se pudieran silenciar los sediciosos, seductores labios televisados en *La grieta*, materia prima tanto de los “edificios” priístas como de los panistas, semejante alternativa sería posible.

Obras citadas

- Berman, Sabina. *La grieta*. México: Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 1999.
- Bixler, Jacqueline Eyring. "Pretexts and Anti-PRI Texts: Mexican Theatre of the 90s." *Todo ese fuego: Homenaje a Merlin H. Forster / All That Fire: Studies in Honor of Merlin H. Forster*. Ed. Mara L. García y Douglas Weatherford. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.
- Castañeda, Jorge G. *The Estados Unidos affair: cinco ensayos sobre un "amor" oblicuo*. Mexico: Aguilar, 1996.
- Chomsky, Noam. *Profit over People: Neoliberalism and Global Order*. New York: Seven Stories, 1999.
- Dentith, Simon. *Parody*. London: Routledge, 2000.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Garden City, NY: Anchor, 1969.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. Free Press: New York, 1992.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Grijalbo, 1989.
- Hernández Navarro, Luis. "Globalizados del mundo, uníos." *La Jornada* 10 July. 2001: 17.
- Hopenhayn, Martín. "Postmodernism and Neoliberalism in Latin America." *The Postmodernism Debate in Latin America*. Ed. John Beverly, José Oviedo, and Michael Aronna. Durham: Duke University Press, 1995. 93-109.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1995.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- Richard, Nelly. "Postmodernism and Periphery." *Postmodernism: A Reader*. Ed. Thomas Docherty. New York: Columbia University Press, 1993. 217-22.
- Sim, Stuart. *Derrida and the End of History*. New York: Totem, 1999.

A *Contra* corriente

**A Journal on Social History and
Literature in Latin America**

© 2003 A Contracorriente

**Una revista de historia social
y literatura de América Latina**

The views expressed by this author do not necessarily reflect the opinions of the editors or members of the editorial board.