

Más pequeños que el Guggenheim, de Alejandro Ricaño: ¿de quién nos reímos cuando nos reímos del pelado neoliberal?

Más pequeños que el Guggenheim, by Alejandro Ricaño: who are we laughing at when we laugh at the neoliberal *pelado*?

Daniel Vázquez Touriño
Universidad Masaryk, República Checa
vazquez@phil.muni.cz

Resumen: El artículo propone que el teatro de la generación de dramaturgos mexicanos que estrena sus obras desde los años 90 del siglo xx se distingue por un tipo de protagonistas que entronca con la clásica figura del pelado. Mediante el análisis de la pieza *Más pequeños que el Guggenheim*, de Alejandro Ricaño, se estudia la manera en que estos seres insignificantes provocan la risa del público, así como las implicaciones de esta risa.

Palabras clave: Alejandro Ricaño, pelado, generación FONCA, teatro mexicano contemporáneo, humor.

Abstract: The article proposes that the theater of the generation of Mexican playwrights who premiere their plays since the 90s of the 20th century is distinguished by a type of protagonist that connects with the classic figure of the “pelado”. Through the analysis of the play *Más pequeños*

que el Guggenheim, by Alejandro Ricaño, we study the way in which these insignificant beings provoke the audience's laughter, as well as the implications of this laughter.

Keywords: Alejandro Ricaño, Pelado, FONCA, Generation, Contemporary Mexican theatre, humor.

Recibido: 3 de diciembre 2021

Aceptado: 7 de abril de 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i30.657>

El México moderno, el que surge de la Revolución mexicana, cuenta con un particular tipo de paria en la figura del *pelado*. La representación artística más conocida de este ser excluido es el personaje de Cantinflas, creado por el actor Mario Moreno en el teatro de carpas y popularizado después en la llamada Edad de Oro del cine mexicano. En la dramaturgia contemporánea reaparece con asiduidad un pelado de nuevo cuño que, si bien se mueve en un mundo postindustrial y postnacional, comparte con su antecesor *cantifliano* numerosos rasgos –como veremos a continuación– y despierta, como aquel, dudas acerca de su significado en cuanto icono de colectivos marginalizados.

Ya en 1934 Samuel Ramos le dedicó a la figura del pelado un capítulo de su estudio *El perfil del hombre y la cultura en México*. En este estudio, Ramos presenta al mexicano como un ser esencialmente acomplexado. El pelado sería, en la visión de Ramos, la quintaesencia de dicho complejo de inferioridad, puesto que se caracteriza por compensar su complejo exhibiendo impudicamente “ciertos impulsos elementales que otros hombres procuran disimular” (1951: 54). Ramos entiende el pelado como una suerte de proletario lumpen completamente al margen de las estructuras sociales de la modernidad (representada aquí por la gran ciudad):

“pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el deshecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo” (54).

Hay dos rasgos que Ramos considera sustanciales de este personaje, la elocuencia vacía (que se convirtió en la marca distintiva de Cantinflas) y la frecuencia de alusiones de carácter misógino y soez:

Sus explosiones son verbales, y tienen como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo. [...] Es un animal que se entrega a pantomimas de ferocidad para asustar a los demás, haciéndole creer que es fuerte y decidido. Tales reacciones son un desquite ilusorio de su situación real en la vida, que es la de un cero a la izquierda. [...] La terminología del “pelado” abunda en alusiones sexuales que revelan una obsesión fálica, nacida para considerar el órgano sexual como símbolo de la fuerza masculina. En sus combates verbales atribuye al adversario una femineidad imaginaria, reservando para sí el papel masculino. Con ese ardid pretende afirmar su superioridad sobre el contrincante (54).

El recurso de la palabrería vulgar y misógina para enmascarar la propia insignificancia, que Ramos identificaba en el pelado de los años treinta, parece definir, ochenta años después, a muchos de los personajes protagonistas de dos de los dramaturgos mexicanos más reconocidos de las últimas décadas, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (Legom) y Alejandro Ricaño. A modo de muestra, podemos encontrar un ejemplo significativo del lenguaje soez y agresivo propio del pelado en la obra pionera de Legom, *De bestias, criaturas y perras*, de 2001. La pieza se desarrolla en las varias visitas que una mujer realiza al padre de su hijo, y en el ejemplo se aprecia cómo él sustenta su superioridad en una cháchara de planes desquiciados, lenguaje de lépero y ese machismo que, como

explica Ramos, coloca, supuestamente, en un nivel superior al pelado:

—Y nos cambiaremos a vivir juntos.

—Putra madre. No. No voy a cambiarme a vivir con ninguna perra. No voy a cambiarme porque con ese dinero voy a hacer cosas grandes. Si no me dan trabajo yo me lo voy a dar. Tengo un negocio por hacer. Un negocio grande. Ya deja de joder. Por favor. Si no te gusta el culo de marrano que tienes por vivienda ése no es asunto de la gente honorable como un servidor.

—¿De qué es el negocio?

—Ah, y piensas que te lo voy a decir. Los negocios no se platican en la almohada, porque después, en la tuya, se lo vas a platicar a cualquiera de los malandros que metes para que vea tu hijo cómo te hacen chongos con un desarmador (Gutiérrez Ortiz Monasterio, s.f.: 7).

En el México posrevolucionario, aquel que analiza Ramos en *El perfil del hombre...*, el tipo social del pelado pronto pasó a ser un personaje teatral y cinematográfico de grandísima popularidad. Este personaje aparece por primera vez en las carpas, teatros urbanos no estables de carácter popular. Gidi indica que, en las carpas, las explosiones verbales soeces y expresivas del personaje encontraban gran acogida gracias a la cercanía y participación del público (2017: 68). De entre todos los intérpretes populares que encarnaron la figura del pelado destacó, como queda dicho, Mario Moreno, “Cantinflas”. En opinión de Gidi, Cantinflas cumplía en las carpas y en sus primeras películas una función primordialmente satírica: “Mediante una lógica enrevesada, Cantinflas reta y desmiente el sistema social imperante y sus valores” (74). La verborrea del pelado, en la visión de esta estudiosa, serviría para

cuestionar y burlarse de los valores propugnados por las clases dominantes, como la honradez, el trabajo o la abnegación.

Existen otras formas de interpretar esta figura. Para Roger Bartra (1987), el pelado teatral y cinematográfico es una figura fundamentalmente reaccionaria. Con su actitud egoísta e irrespetuosa, “es un simulacro lastimero del vínculo profundo y estructural que debe existir entre el despotismo del Estado y la corrupción del pueblo” (170). En este sentido, Cantinflas, el pelado, no sería una sátira de las clases dominantes, sino una prueba cómica de que el pueblo, con su corrupción y su relajo,¹ es decir, con la burla de valores como la honradez, el trabajo o la abnegación, justifica y legitima el despotismo y la explotación por parte del Estado.

Al igual que Bartra, Juan Pablo Silva Escobar (2017) considera el pelado un instrumento de conformismo e inmovilismo. Según él, la representación cinematográfica del pelado (es decir, el cine de Cantinflas)

distribuye una representación de un sujeto popular culturalmente subordinado, pero optimista, contribuyendo así a eternizar y universalizar un orden social basado en la idea de que las jerarquías sociales son asunto del destino y no producto histórico-social, y con un poco de gracia y picardía se puede sobrevivir a la explotación y el abuso (115).

Cantinflas, entendido como un ídolo popular que no se toma en serio las preocupaciones de los poderosos y disfruta de

¹“El relajo es, pues, la violencia y la revolución bajo su forma dócil y domesticada. Es, ciertamente, una revolución privada: una revolución que niega a las masas” (Bartra, 1987: 183). Esta actitud tan propia del pelado y que se considera propia de la identidad mexicana es lo contrario de una revolución social y solo busca la “libertad para no elegir nada”.

la vida y del hambre gracias a su buen corazón y sus ocurrencias disparatadas, es una figura cuestionada por Bartra y Silva Escobar, que lo consideran más bien como una suerte de sedante que el Estado posrevolucionario utilizó para desbaratar actitudes de protesta social.²

Ahora bien, los pelados que aparecen en las piezas de la generación FONCA,³ estos “seres memorablemente estúpidos” (Bixler, 2012: vi) con los cuales se encariña el público y que están continuamente emprendiendo absurdas aventuras que justifican con peroratas sin sentido, estos pelados de nuevo cuño, ¿son equiparables, en cuanto personajes tipo del teatro contemporáneo, a aquel primer pelado? ¿Cómo se podría caracterizar el teatro que se ríe de este tipo de seres?

Evidentemente, el estúpido insignificante de la generación FONCA vive en una situación socioeconómica diferente que su predecesor posrevolucionario. El pelado sobre el que escribía Ramos se movía

² Lejos de encontrarle un carácter disolvente, Silva Escobar (2017) opina que la verborrea descontrolada de Cantinflas muestra su absoluta falta de ubicación en el mundo en que vive: “lo que queda de toda esta explosión de un hablar desinhibido y melindroso, es el rastro de un sujeto subalterno extraviado en la encrucijada de su propio parloteo” (115).

³ Puede encontrarse una caracterización de esta generación de autores y autoras, así como análisis de sus principales obras, en Vázquez Touriño (2020). La idea fundamental es que a finales de los años 80 se produjeron tres cambios de paradigma radicales en el campo teatral. Cierta respuesta estética común a estos cambios es lo que conforma el carácter particular de los dramaturgos y dramaturgas agrupados bajo esta etiqueta. Los tres cambios de paradigma serían: el que afecta a la financiación teatral, que, con la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), cede la planificación estatal a plataformas horizontales de evaluación “entre pares”; el que afecta a la relación entre el texto dramático y lo performativo, dando lugar a dramaturgias que giran en torno a lo que Hans Thies Lehmann nombró “teatro postdramático”; y el que se refiere a los cambios sociales y culturales acaecidos con la expansión del modelo neoliberal y globalizado de economía.

en el contexto de desarrollo de la industrialización, en el que el conflicto social provenía del enfrentamiento entre trabajadores y propietarios de los medios de producción. La política económica del Estado posrevolucionario se basaba en el proteccionismo de la industria nacional, en el crecimiento del sistema burocrático (principal empleador), en una paternalista implantación de medidas sociales y en la represión de las reivindicaciones obreras. El México de la era de la globalización y las políticas económicas neoliberales es muy diferente. Portes y Hofmann (2003) muestran cómo el proletario, organizado o lumpen, ha sido sustituido ampliamente por el *petty entrepreneur*. Esta figura del emprendedor precario, insignificante y en los límites de la criminalidad, sería el equivalente al proletario lumpen que era el pelado en sus orígenes. La diferencia estriba en que el contexto ya no es el de la explotación por una burguesía industrial y represión por un Estado corrupto. El ámbito en el que se desarrollan las frustraciones de estos seres insignificantes es distinto, y por ello son diferentes – aunque comparables – su actitud, su significado y su forma de representación en la escena teatral.

La verborrea vacía y la frustración de los seres insignificantes de la generación FONCA provienen de su incapacidad para ubicarse en el mundo globalizado, pues este es el contexto sociocultural en que se mueven, y ahí es donde radica la diferencia con el pelado. Autores de esta generación, como Legom, son conscientes de que sus personajes insignificantes se inscriben en una tradición que, partiendo del teatro del absurdo y atravesando la obra de Koltès, hace proliferar esta prole de seres marginados en las nuevas sociedades globalizadas. Legom comenta que, a partir de los años noventa, en los escenarios del teatro occidental

tomaron más fuerza los diferentes modelos de hijos del libre mercado, condenados a acceder a una modernidad que no les

corresponde y que, permeados por un optimismo inútil, son totalmente rebasados por el curso de los acontecimientos sin importar si es correcto o no lo que hacen (2006: 42).

Se trata, por tanto, de personajes cuyas identidades vienen determinadas por la economía globalizada, a la que se entregan con entusiasmo, pese a que este orden económico los barre y convierte en despojos. Esto explica, en parte, la empatía que despiertan estos seres. La profunda humanidad que sentimos en sus fracasos proviene del reconocimiento de la zozobra y la incertidumbre compartidas y de la intuición de que, en cualquier momento, podemos ser nosotros los que nos caigamos de la ola.

De entre los fenómenos propios de la era de la globalización, nos va a interesar el que enfrenta lo local a lo global. Como señala Rizk (2017), la adopción de políticas neoliberales en muchos de los países de habla hispana “no sólo acarrea una redefinición del proyecto nacional bajo otras premisas, las del mercado mundial, sino también modifica la posición del ciudadano ante el mismo”, de forma que “las utopías cotidianas ya no se forjan en el espacio geopolítico tradicional ni en sus respectivas identidades culturales” (77). Es decir, la tensión entre el Estado nacionalista y el pelado desheredado ha sido sustituida, al desaparecer el proyecto nacional, por la tensión entre lo local y lo global como principal elemento configurador de la identidad de los caracteres creados por los autores contemporáneos. Esta tensión propia de la globalización se manifiesta de distintas maneras, tanto en la forma de expresarse de estos personajes como en sus miedos y anhelos, y es, en términos generales, un reflejo de un cambio en las utopías cotidianas, como apunta la cita de Rizk.

La obra *Más pequeños que el Guggenheim* (estrenada en 2007), de Alejandro Ricaño, funda su comicidad precisamente en las situaciones que viven sus protagonistas –perdedores del

neoliberalismo— en relación con la tensión entre lo global y lo local. En comparación con el humor propio del pelado *cantinfiliano*, nos situamos aquí en una escala más amplia. La desubicación (el desarraigo, la alienación) de los personajes es producto de un sistema que ha de ser observado a una escala global o, al menos, de relaciones entre el Norte y el Sur globales. Dalton (2018) considera que “*Más pequeños que el Guggenheim* questions how people from Mexico can resist dehumanizing discourses that relegate them to the international periphery” (73), con lo cual sitúa el estatus de desheredados de sus protagonistas mexicanos (y, por tanto, locales) en un contexto global.

Los protagonistas, Sunny —director teatral— y Gorka —dramaturgo—, viajaron desde México a Europa para cumplir sus sueños de artistas en un mundo global:

Gorka: Madrid-Barcelona, Barcelona-París, París-Londres, y después, la casualidad.

Sunday: Para comprar los boletos, recuerdo, vendimos la chocomilera, un volkswagen 86 al que le sonaba todo menos el claxon. [...]

Sunday: ¡A chingar a su madre, puto país de mierda!

Gorka: ...gritamos cuando despegó el avión, convencidos de que nunca íbamos a regresar. Pero regresamos en tres meses (Ricaño, 2012: 3).

El fracaso de su empresa culmina a las puertas del Museo Guggenheim de Bilbao, símbolo de la modernidad y de la cultura cosmopolita que no les deja entrar. A raíz de esta experiencia, pasan diez años sin verse, hasta que finalmente se juntan para montar en un pequeño café teatro de la Ciudad de México una obra de teatro sobre su experiencia europea. El proceso de creación de dicha obra teatral, que no en vano titulan *Los insignificantes* “because they

live in the shadow of the developed world” (Dalton, 2018: 74), es el verdadero argumento de *Más pequeños que el Guggenheim*, por lo que el espectador asiste, más que nada, al patético y entrañable intento de estos personajes de aceptar su insignificancia, que no es otra cosa que su naturaleza local frente a la quimera global.

Varias otras escenas y situaciones de la pieza remiten a esta tensión entre el Norte global y los seres insignificantes que se ven obligados a habitar su periferia. Tras su fracaso como artista, Gorka comienza a trabajar en un Walmart:

Al: Gorka por su parte había trabajado durante esos diez años en un Walmart. El puesto que ocupaba, se defendería, tenía que ver después de todo con su profesión.

Sunday: ¿Hay un departamento de libros?

Gorka: Una sección pequeñita. No es que valga la pena. Sólo son un par de estanterías detrás de los shampoos.

Sunday: ¿Eres el encargado?

Gorka: Desde hace diez años.

Sunday: ¿Puedes opinar?

Gorka: Sí

Sunday: ¿Te escuchan?

Gorka: No.

Al: Y por esos mismos días lo despedirían, argumentando que ciertamente no hacía falta un dramaturgo para organizar un par de estanterías detrás de los shampoos (Ricaño, 2012: 4-5).

El trabajo en una de las empresas multinacionales más grandes del mundo como antítesis de la vocación de escritor de Gorka nos muestra cómo la periferia de lo global no se produce únicamente en términos geográficos. El par de estanterías de libros –la vocación de Gorka– se encuentran situadas, en el mercado global que impone mercancías y valores, detrás de los champús. El humor,

de un optimismo cínico muy característico de Ricaño (*Day apud*. Dalton, 2018: 73), surge del intento casi tierno de Gorka de posicionarse en un sistema que lo excluye.

Al igual que el pelado del México postrevolucionario, estos nuevos perdedores recurren al relajo y a la picaresca para no ser expulsados de la rueda del éxito. Sunday solicita una beca para jóvenes creadores alterando los documentos con su fecha de nacimiento y presentando un proyecto plagiado:

Sunday: Donde dice que vas a hacer una exposición, bórrale exposición y ponle obra de teatro. El proyecto es un requisito protocolario. La beca nos la dan por la trayectoria.

Gorka: ¿Cuál trayectoria?

Sunday: Anéxale estas fotos.

Gorka: ¿De dónde las sacaste?

Sunday: ¿Para qué quieres saber?

Gorka: ¡Para saber!

Sunday: Son de montajes que hice hace mucho tiempo.

(*Gorka les echa un vistazo.*)

Gorka: ¿Éste no es Lawrence Olivier?

Sunday: A ver. (*Mira la fotografía.*) ¿Se nota mucho?

Gorka: ¿Se nota mucho?

Sunday: Bueno, ésta quítala.

Gorka: ¡Y ésta es de un montaje que vio todo mundo!

Sunday: ¡Préstame las fotografías! A ver. (*Pausa.*) Toma éstas, donde no se ve ni madres (Ricaño, 2012: 9).

Los nombres de los cuatro personajes también hablan –todos ellos– de una tensión entre el prestigio que irradia el centro y el ridículo de la versión sucedánea de este prestigio. Del personaje Al nunca llegamos a saber su verdadero nombre. Por ser albino, el grupo decide llamarle Al, apodo con un cierto tono anglosajón.

También Sunday utiliza una versión anglosajona de su verdadero y genuinamente mexicano nombre: Domingo Auxilio. En el nombre de Gorka vemos de nuevo el intento de globalizar u occidentalizar el destino periférico de estos seres:

Gorka: Es vasco. Significa Jorge

Jam: ¿Y por qué no te pusieron Jorge?

Gorka: Porque mi papá ya se llamaba Jorge. Conoció a un vasco que se llamaba Gorka. Y le dijo que se llamaba como él, pero en vasco (Ricaño, 2012: 24).

Pero, sin duda, es el nombre de Jam, Jamblet Sánchez, el que produce un efecto más hilarante por el abismo entre la insignificancia del personaje y la ambición (en este caso, involuntaria) que parece querer transmitir.

Jam: Con jota.

Sunday: ¿Qué cosa?

Jam: Es Jamlet, con jota.

Sunday: No, ora sí ya te la mamaste. (*Corrige.*)

Jam: Be después de la eme.

Sunday: ¡¿Dónde estudiaron tus papás?!

Jam: Escucharon el nombre, de por ahí. No lo leyeron. ¿Cómo iban a saber cómo escribirlo?

(*Pausa.*)

Sunday: ¿Jamblet qué?

Jam: Sánchez.

Sunday: ¡Ya escribe tú tu puto nombre! ¡Vas a hacer que me orine en los pantalones! (Ricaño, 2012: 10).

Como ya se ha mencionado, el momento álgido del choque entre la pequeñez de los personajes y la inalcanzable lejanía del

Occidente Global se produce cuando Sunday y Gorka llegan, sin dinero y enfermos, a las puertas del Museo Guggenheim. Es en ese momento en el que toman conciencia del ridículo de su ambición. Una ambición que está explícitamente ligada a la condición periférica de estos personajes:

Gorka: Guggenheim.

Sunday: Esa madre. Un armatoste torcido con placas de titanio y no sé qué chingaderas. Veías tu reflejo en esa madre y te acentuaba el tercer mundo, ¿verdad, Gor?

Gorka: ¿Qué?

Sunday: El Guggenheim, que te acomplejaba.

Gorka: Sí... (Ricaño, 2012: 31).

La comicidad de la escena se exagera, así como su simbolismo, cuando Sunday relata cómo corre a una máquina expendedora para conseguir algún refresco dulce para su amigo, que sufre un ataque de hipoglucemia, y se queda absolutamente fascinado por el brazo robótico de la máquina:⁴

Sunday: Corrí a la máquina por una coca cola, y no mames, había que ver qué máquina. Tenía un brazo electrónico y un escáner que ubicaba la lata para arrojarla a un contenedor con

⁴ David S. Dalton (2018) ha notado las varias alusiones que despierta el monólogo de Sunday: “The Spanish vending machine stands in stark contrast to its Mexican counterpart; in an earlier scene, Gorka tries to buy coffee in a Mexican hospital, but the machine eats his coins and gives him nothing. Viewed alongside each other, these devices show a clear division between the technologies of the developed and developing worlds. Not only do Spanish vending machines work, but they do so in a sexier way. Even more telling, the juxtaposition of a writhing Gorka –whose body is suffering a systemic, even mechanical, failure of its own– with a sleek, Spanish vending machine places both body machines in tension as they compete for Sunday’s attention” (76).

tal precisión. Una chingonería, de veras. Estuve casi diez minutos contemplando la madre esa, hasta que recordé que Gorka se estaba muriendo... (Ricaño, 2012: 32).

Como se ha dicho, lo que el espectador presencia no es tanto el viaje fracasado de Gorka y Sunday, sino el intento de recrearlo diez años después y, por tanto, la redención del fracaso por medio del humor y la amistad. En el final de la pieza, la historia representada y el acto de representarla acaban coincidiendo y el espectador entiende que lo que está presenciando es la pieza teatral creándose ante sus ojos, de la misma manera que el lector de *Cien años de soledad* descubre en la última página de la novela que lo que está leyendo es el manuscrito de Melquíades, que se escribe a medida que se lee. Y es justo en ese momento, cuando el recuerdo y la teatralización se funden ante el público, cuando la esperanza renace:

Jam: Mantener intacta la esperanza, murmuró. Mantener intacta la esperanza... ¿Qué quería decir eso?

Sunday: ¿Qué quería decir eso?, se pregunta Jam.

Al: Luego Sunday dice: *¿Qué quería decir eso?, se pregunta Jam.* Y ahí se quedan, contemplando el cielo a través de la ventana del hospital. Y saben, por primera vez, que mañana tendrán ganas de levantarse (Ricaño, 2012: 60).

Así pues, los insignificantes protagonistas del teatro de Ricaño y otros compañeros de generación comparten rasgos con el clásico pelado, concretamente su exclusión social y su locuacidad grosera. Por lo que respecta a la función social que pueden llevar a cabo como personajes de teatro, ha quedado establecido que el pelado cantinflasco sirve como atenuante amable de las situaciones de injusticia del período posrevolucionario. En el caso del teatro de la

generación FONCA, el público de principios del siglo XXI también se ve encarnado en las peripecias absurdas de los protagonistas. Como dice Bixler (2012),

[a]unque los cuatro personajes de esta obra se consideran insignificantes entre sí, el público los llega a ver y entender como parte íntegra del mundo cultural, social y económico de México. Como integrantes del mundo artístico, representan, si bien de manera humorística, no sólo la dificultad de hacer teatro en México sino también la dificultad de realizar los sueños en un mundo en el que no se puede contar con nada ni con nadie (ix).

Para comprender cabalmente el significado de este personaje, el pelado, y del humor que lleva asociado, es necesario recordar que estamos estudiando la dramaturgia de un teatro de presencia, no un teatro de representación; un teatro de comunidad en el que la insignificancia de estos personajes adquiere la fuerza del reconocimiento. El reconocimiento al que llega el público, sin embargo, no es el del espejo que refleja las circunstancias sociales. El teatro como juego (Guénoun, 2015) es un teatro de iguales y, por eso, lo trivial, lo insignificante “es el resultado de un despojamiento, es una aparición bruta de lo real. Pero, en este caso, lo trivial no es idiota. En primer lugar, porque no es único, sino compartido. En segundo lugar, porque descubre caminos para la construcción del sentido” (Sánchez, 2012: 313). Lo trivial de las aspiraciones de estos personajes es lo que los hace parecer estúpidos. Pero, como explica José A. Sánchez (2012), esa estupidez compartida permite crear un significado, al menos para el grupo que la comparte.

El pelado, símbolo que fue del subdesarrollo de México, vuelve a aparecer en el escenario de la mano de la generación FONCA, pero lo hace “restando una representación” al mundo del espectáculo. La sociedad del espectáculo es, en sí, una forma de opresión

de la periferia no representada culturalmente, como predijo Debord hace ya más de medio siglo: “La sociedad portadora del espectáculo no domina las regiones subdesarrolladas solamente gracias a su hegemonía económica: las domina como sociedad del espectáculo” (Debord, 2000: 63). Con esto en mente, la reaparición del pelado —ahora convertido en insignificante— como parte de un tipo de teatro que trata de enfrentarse al espectáculo adquiere un valor singular. Lo que los textos de Ricaño y otros autores contemporáneos expresan es el desconcierto del individuo real ante la riqueza de oportunidades que el espectáculo muestra. Ir al teatro a compartir la teatralización de una historia trivial de alguien que está confundido por el espectáculo global tiene una función desenmascaradora. Según Debord (2000), el espectáculo se presenta como variedad y elección, pero en esencia es solamente alienación. Las verdaderas contradicciones quedan siempre ocultas bajo la aparente variedad del espectáculo: “[l]o que las oposiciones del espectáculo ocultan es la unidad de la miseria. Las distintas formas de la misma alienación combaten bajo la máscara de la elección total, debido a que se erigen sobre la ocultación de las contradicciones reales” (67).

Es por esta razón que se puede entender la reaparición de la figura del pelado, magistralmente desarrollada en la dramaturgia de Legom y Alejandro Ricaño, como uno de los rasgos fundamentales de la creación de la generación FONCA. Este personaje, al aparecer de forma rapsódica⁵ y no dramática, establece un diálogo con el espectador que transcurre “por debajo” del espectáculo, desenmascarando la falsa “elección total” que este ofrece (especialmente en tiempos de globalización) y abrazando

⁵ Acerca del carácter rapsódico de esta escritura teatral, consúltese Vázquez Touriño (2020: 115 y ss).

la verdadera diversidad, la que solo puede darse en el convivio (Dubatti, 2003) de artistas y público.

Referencias

- Bartra, Roger, 1987, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México.
- Bixler, Jacqueline Eyring, 2012, “Historias para ser contadas: El teatro de Alejandro Ricaño”, en *Historias para ser contadas: tres obras de Alejandro Ricaño*, Jacqueline Eyring Bixler (ed.), LATR Books, Lawrence, pp. v-XIV.
- Debord, Guy, 2000, *La sociedad del espectáculo*, José Luis Pardo (trad.), Pre-textos, Madrid.
- Dubatti, Jorge, 2003, *El convivio teatral: teoría y práctica de teatro comparado*, Atuel, Buenos Aires.
- Gidi, Claudia, 2017, “La figura del pelado en el teatro popular mexicano”, *Risa y géneros menores*, Luis Beltrán Almería et al. (eds.), Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 59-76.
- Guénoun, Denis, 2015, *¿El teatro es necesario?*, Antígona, Madrid.
- Gutiérrez Ortiz Monasterio, Luis Enrique, s.f., *De bestias, criaturas y perras. Si el amor fuera un ala. Pieza para cuatro manos* [Archivo Microsoft Word].
- _____, 2006, “La ruptura del canon”, *Paso de Gato*, núm. 26, pp. 41-42.
- Lehmann, Hans Thies, 2013, *Teatro posdramático*, CENDEAC, Madrid.
- Portes, Alejandro y Kelly Hoffman, 2003, “Latin American Class Structures: Their Composition and Change during the Neoliberal Era”, *Latin American Research Review*, vol. 38, núm. 1, pp. 41-82.

- Ramos, Samuel, 1951, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Espasa Calpe, Buenos Aires.
- Ricaño, Alejandro, 2012, “Más pequeños que el Guggenheim”, en Jacqueline Bixler (sel., pról., y notas), *Historias para ser contadas. El teatro de Alejandro Ricaño*, LATR Books, Lawrence, pp. 1-60.
- Rizk, Beatriz, 2013, “El teatro ante la globalización: el caso mexicano”, *REPERTÓRIO: Teatro & Dança*, vol. 16, núm. 20, pp. 77-88.
- Sánchez, José A., 2012, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Paso de Gato, México.
- Silva Escobar, Juan Pablo, 2017, “Cantinflas: Mito, gestualidad y retórica despolitizada de lo popular”, *Atenea*, núm. 516, pp. 107-20.
- Vázquez Touriño, Daniel, 2020, *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación FONCA*, Verbum, Madrid.