

## EL AMOR ES UN VIVO GATO MUERTO

### MANIFESTACIONES DEL REALISMO VIRTUAL

#### EN *DOBLE FILO*, DE MARÍA ELENA AURA

Agustín Abreu Cornelio\*

#### Resumen

La cotidianidad humana ocurre en la actualidad en el simulacro, tal como lo definió Jean Baudrillard, en la realidad suplantada por los signos de la realidad. Ocurre en una virtualidad que puede definirse como la experiencia interactiva de las personas en el ámbito de los signos, donde ha sido desplazado el contacto directo con el otro, así como con el espacio y tiempo físicos. Habitar un espacio y un tiempo sin coordenadas fijas ha ocasionado que la manera tradicional de afrontar los dilemas éticos, sociales e incluso sexuales resulte ineficaz. Por ello, Enrique Mijares ha tipificado el paradigma teatral de algunas obras mexicanas contemporáneas mediante el oxímoron “realismo virtual”, pues argumenta que las piezas que abordan los temas axiales de nuestra convivencia actual están obligadas a considerar la ineludible y avasalladora fuerza de la virtualidad. Así, en la obra de María Elena Aura, *Doble filo*, los temas axiales del amor y la configuración de los géneros sexuales son dramatizados mediante estrategias que manifiestan la virtualidad y exhiben la incongruencia entre la construcción social contemporánea y las necesidades emocionales.

#### Abstract

The human everydayness occurs today in the simulation, as defined by Jean Baudrillard, in reality supplanted by the signs of reality. It occurs in a virtuality that can be defined as the interactive experience of people in the field of signs, where the direct contact with each other has been displaced, as well as time and physic space. Inhabiting a space and a time without fixed coordinates has caused that the traditional way of dealing with ethical, social and even sexual dilemmas, become ineffective. Therefore, Enrique Mijares has

\* Universidad de Texas en El Paso.

established the theatrical paradigm of some contemporary Mexican works by the oxymoron “virtual realism” since he argues that the pieces that address the main issues of our current coexistence, are required to observe the inescapable and great force of virtuality. Thus, in the work of Maria Elena Aura, *Doble Filo*, the axial topics of love and sexual gender settings are dramatized through strategies that demonstrate the virtuality and exhibit the incongruity between the contemporary social construction and emotional needs.

**Palabras clave / Key words:** realismo, dramaturgia mexicana, estudios de género / realism, Mexican drama, gender studies.

Inmersos en la asombrosa cantidad de signos que se nos presentan como evidencia indubitable de la realidad, o realidades, y que sin embargo están en constante cambio, es natural que los seres humanos nos angustiemos ante la posibilidad de ampliar el espacio y el tiempo más allá de las dimensiones físicas. El vaticinio de Elías Canetti sobre la muerte de la Historia se está concretando, no en la abolición de los acontecimientos en los que participa la colectividad, sino en el vértigo individual ante el riesgo de que verdad y mentira se manifiesten en la misma forma. Para decirlo en palabras de Jean Baudrillard: “las apuestas ya no son sólo que la ‘historia’ se está deslizando en lo ‘poshistórico’, sino que la raza humana se está deslizando hacia el vacío”.<sup>1</sup>

Imágenes y sonidos llegan hasta nosotros de partes del mundo tan diversas que es imposible corroborar su efectiva existencia. También nos lo impiden su fugacidad, su frecuencia y su origen diverso: medios, gobiernos, gente común (con el auge de las redes sociales) nos las obsequian indiscriminadamente. Estos signos han llegado a suplantar a la realidad, se han convertido en una hiper realidad, como lo afirma Baudrillard al comentar el apólogo borgiano del mapa y el territorio: “hoy no queda nada salvo el mapa (la abstracción virtual del territorio) y en este mapa todavía flotan y van a la deriva algunos fragmentos de lo real”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *La ilusión vital*, trad. Alberto Jiménez Rioja, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 55

Es en este ámbito donde puede hablarse de la virtualidad como la experiencia interactiva en el ámbito de los signos, en el espacio del mapa, desplazando al contacto directo con el otro, así como con el espacio y tiempo físicos. La cotidianidad humana muchas veces cae en el simulacro, vive en una realidad supuesta, habita un territorio hipotético. Antulio Sánchez, al reflexionar sobre el impacto de las nuevas tecnologías en el modo de vida contemporáneo, asegura que “lo virtual está en el centro del orden de lo real”,<sup>3</sup> pues se presenta a la vez como un “campo simulativo”, un entorno que rige nuestra convivencia, y como los efectos potenciales de ciertas causas que, “aunque se pierdan en el horizonte del tiempo, son virtuales en la medida en que llegan a realizarse”.<sup>4</sup> Es decir, la virtualidad es, a la vez, una manifestación del presente y del futuro, de lo tangible y de lo intangible.

Lo anterior puede constatarse en la toma de decisiones que el hombre común realiza con base a lo todavía inexistente, a lo que puede ocurrir en un futuro, poniendo más atención en los efectos que en las causas, pues “lo virtual es tomado como la posibilidad de ver por anticipado las consecuencias que podría tener una actitud o una opción que elegimos”.<sup>5</sup> En ese sentido, lo virtual también transgrede la linealidad del tiempo: el presente es abolido en el incesante escrutinio del futuro.

La neurosis, esa patología de la modernidad, se ha exacerbado al habitar un espacio y un tiempo sin coordenadas fijas, donde la manera tradicional de afrontar los dilemas éticos, sociales e incluso sexuales, aparece ineficaz. Ese sentimiento, propio del mundo globalizado que habitamos, es manifestado por los dos personajes de María Elena Aura en su obra *Doble filo*, con la cual obtuvo el Premio de la Asociación Mexicana de Críticos Teatrales en 1994. Incapaces de sostener sus tentativas amorosas, Anik y Gerardo son testigos del vaciamiento de los signos que los vinculan y de ellos mismos:

Anik se queda observando la pared en la que estuvieron escritas las palabras dibujando en el aire la frase: Amor libre.

<sup>3</sup> Antulio Sánchez, *Territorios virtuales: de internet hacia un nuevo concepto de la simulación*, México, Taurus, 1997, p. 22.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> Rocío Galicia, “La realidad hipertextual del teatro mexicano”, en Mijares, Enrique, *Frontera abierta*, vol. III, México, ICED-FORCAN-Conaculta, 2010, p. 12.

ANIK: —¿Cuándo borraste las palabras?

GERARDO: —No las borré, perdieron su sentido.<sup>6</sup>

Baudrillard afirma que “si lo Real está desapareciendo, no es debido a su ausencia”,<sup>7</sup> sino a la suplantación por el simulacro.

Entonces, ¿en qué paradigma teatral ubicar *Doble filo*? Si aceptamos el oxímoron que formuló Enrique Mijares en su libro *La realidad virtual del teatro mexicano*, el carácter realista está presente en obras que abordan los temas axiales de la convivencia social, pero haciéndolo desde la perspectiva de una ineludible globalidad “que condiciona nuestra vida actual [...] mediante la fuerza avasalladora de su virtualidad”.<sup>8</sup> Es decir, puesto que nuestra vida cotidiana está mediada por el simulacro y la ilusión, una representación que se asuma realista también debe considerar estos elementos.

El “tema axial” en la obra de Aura es la evolución de los roles de género en un contexto social que exige a las mujeres mayor participación en la esfera pública, sin eximirla de sus “responsabilidades” en la esfera privada, y viceversa para los hombres. De Anik y Gerardo podría decirse lo mismo que Enrique Mijares afirma de los protagonistas de *Amada de noche* y de *Vete al diablo, vida mía* (ambas de Antonio González Caballero):

Ambos crucificados entre oprobiosas pautas de conducta impuestas por el atavismo y validadas por la hegemonía, roles inamovibles que convierten la vida conyugal en un combate de radicalismos e intransigencias, cuando el entorno a la vez diverso y plural, fragmentario y discontinuo, reclama con urgencia, como nunca antes, el respeto, la tolerancia y la convivencia en colaboración, la solidaridad y la armonía.<sup>9</sup>

Podríamos describir a Anik y a Gerardo como dos individuos que han aprendido los roles sexuales de una manera que resulta anacrónica, incompatible con una sociedad que requiere una convivencia más abierta entre hombres y mujeres:

<sup>6</sup> María Elena Aura, *Doble filo*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1999, p. 77.

<sup>7</sup> J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 57.

<sup>8</sup> Enrique Mijares, *La realidad virtual del teatro mexicano*, Durango, IMAC, 1999, p. 113.

<sup>9</sup> E. Mijares, *Frontera abierta*, vol. III, México, ICED-FORCAN-Conaculta, 2010, p. 98.

GERARDO: –[...] ¿Por qué el amor no puede ser algo más simple?, en vez de esa posesión [...] y luego, tanto escándalo que hacemos por el sexo, como si hacer el amor no fuera una necesidad que no tiene nada que ver con nuestros sentimientos.

ANIK: –Qué más quisiera uno que fuera como usted dice, pero no, ni pensarlo, eso que lo intenten los jóvenes, y ni ellos, tendrían que estar educados de otra manera.

GERARDO: –O sea que los que nacimos en otra época ya no tenemos derecho a reeducarnos.<sup>10</sup>

Recordemos que los roles sociales son complejos modelos de conducta interiorizados desde la infancia por la presión de distintas instituciones sociales: la familia, la escuela, los medios de comunicación, etc. Pero que, como afirma Abigaíl Huerta Rosas (parafraseando a Pierre Bourdieu), esas conductas que podrían parecer “repetitivas y mecánicas: son una forma de relacionarse activa y creadoramente con el mundo”.<sup>11</sup>

En *Doble filo*, es Anik quien demuestra mayor raigambre en su concepción del rol femenino. Así, en el segundo cuadro, cuando Gerardo le pregunta si no sabe trabajar, es decir, ser independiente,<sup>12</sup> ella responde: “*Claro que sí, pero entonces para qué iba a querer a un hombre*”.<sup>13</sup> Sin embargo, luego de su fracaso matrimonial, ella anhela su libertad y esa es la motivación para buscar un departamento dónde vivir por cuenta propia. Este será el departamento donde, paradójicamente, encuentra a Gerardo y surge la posibilidad de una nueva relación amorosa, con nuevas condicionantes.

Él, por su parte, aboga por un amor libre (como se demuestra en el penúltimo fragmento citado). Si bien el rompimiento con su primera esposa se debió a que ella le daba “las nalgas a cualquiera” y de ello acusa también a Anik;<sup>14</sup> él asegura al principio que el rompimiento se debió a la coerción de su libertad por parte de Silvia. Podemos entender aquí por libertad el privilegio del sexo masculino para actuar en la esfera pública con autonomía; privilegio que en la

<sup>10</sup> M. E. Aura, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>11</sup> Abigaíl Huerta Rosas, “La construcción social de los sentimientos desde Pierre Bourdieu”, en *Iberoforum*, año III, núm. 5, enero-junio 2008, p. 8.

<sup>12</sup> Recordemos que para Virginia Woolf, en “Una habitación propia”, la independencia económica era un factor primordial para la liberación femenina.

<sup>13</sup> M. E. Aura, *op. cit.*, p. 15.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 64.

sociedad actual ha sido discutido ampliamente en busca de una redefinición de los roles de género.

Incapaces de reprogramar su conducta, determinados por la rígida estructura social de la que forman parte, los personajes de la obra de Aura se creen impelidos a repetir sus experiencias de fracaso –“no podemos cambiar nuestra condición”, afirma Anik<sup>15</sup> y ven en el nuevo amante un reflejo de los anteriores, la posibilidad de repetir el pasado o empeorarlo:

ANIK: –¿Para qué?, si no sabe uno separarse a tiempo. Ya me imagino diciéndonos cosas peores de las que andábamos tratando de escapar.<sup>16</sup>

ANIK: –[...] ¿Nunca has sentido como si ya hubieras estado en la misma situación? Como si eso que está pasando ya lo hubieras vivido... incluso las cosas que se dicen... hasta con las mismas palabras.

GERARDO: –¿En los sueños, dices?

ANIK: –[...] ¿Qué es lo que te obliga a repetirte, a buscar lo que sabes que en un tiempo muy corto, mucho más corto que la primera vez, vas a volver a perder?

GERARDO: –Es una forma de vivir.<sup>17</sup>

La palabra posibilidad, en el párrafo anterior, remite al principio de este ensayo, a ese vislumbrar los efectos antes que las causas: “Nuestro problema ya no es: ¿qué vamos a hacer con respecto a los acontecimientos reales, a la violencia real? Por el contrario, ahora es: ¿qué vamos a hacer con respecto de los acontecimientos que no tienen lugar?”<sup>18</sup> Así, los espectadores presenciamos, desde el primer acto de *Doble filo*, la proyección del dilema de los personajes en sus distintas ramas irradiantes: contrastando momentos donde la ternura raya en lo cursi con otros sumamente violentos, como el cuadro III del primer acto que termina como sigue:

Anik a punto de la asfixia lucha por quitarse unas manos imaginarias que le rodean el cuello tratando de ahorcarla. Gerardo da unos pasos cautelosos hasta que de pronto suelta un manotazo, con el que supuestamente desarma a quien lo amenaza con una pistola. Estas acciones son simultáneas y coinciden en el momento en que Anik logra desasirse

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>18</sup> J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 33.

de las manos que la asfixian y Gerardo suelta el manotazo. Las luces se apagan súbitamente y se corta la música.<sup>19</sup>

En el primer acto los sucesos hipotéticos, posibles, simulados, se introducen de manera clara, mediante indicaciones en la didascalia que aluden a un ambiente de ensoñación (el sonido del violonchelo, el manejo de la iluminación, etc.) y en el diálogo con referencia a la imaginación y al futuro: “Gerardo.— (Con voz suave como de arrullo) Si te duermes, mi niña, mi corazón va a palpar tranquilo”,<sup>20</sup> o “Gerardo.— Piensa entonces en el futuro”.<sup>21</sup> Curiosamente, dichas “ilusiones” son atribuidas, en el primer acto, a la imaginación de Anik, probablemente recurriendo al prejuicio de ver al sexo femenino como propenso a la ensoñación y ajeno al raciocinio; prejuicio del cual participa la propia Anik:

ANIK: —Ni yo lo hice ni nada, así que no sigamos discutiendo.

GERARDO: —Eso es más razonable, para que veas.

ANIK: —¡Razonable! Allí está el problema. Siempre estás defendiendo tu razón como si fuera la única.<sup>22</sup>

GERARDO: —No te pongas así, hay que ser razonables, estás imaginando cosas que no son.<sup>23</sup>

En el segundo acto, aparecen los indicios que aluden a la experiencia virtual de Gerardo, cómo vive él la relación amorosa:

Gerardo desesperado apaga la música de la casetera. La música se sigue escuchando como si llegara de lejos. Se cubre los oídos sin que cese la música. [...] La música varía de volumen y solamente Gerardo reacciona a los cambios como si él fuera el único que la escuchara.<sup>24</sup>

GERARDO: —Llevo siglos esperándote. Todo es tan confuso. Se me revuelven mis recuerdos con los tuyos. No puedo distinguir entre lo que fue verdad y lo que invento.<sup>25</sup>

<sup>19</sup> M. E. Aura, *op. cit.*, p. 25.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 76

Pero hay cuadros enteros que podrían considerarse ilusiones de ambos. De esta manera, la frontera que demarca realidad de ilusión se desdibuja para los personajes, pero también para el público espectador. Los indicios, que antes parecían tan claros, se vuelven ambiguos: una música de arpa se superpone a la de violonchelo, o simplemente ésta proviene de una casetera que participa de la realidad de los personajes. Este hecho genera la interactividad del texto teatral con el espectador, quien, “a partir del enigma, comienza a elaborar una serie de posibilidades al respecto queriendo dilucidar dónde y cuándo y qué sucede en escena”,<sup>26</sup> en palabras de Enrique Mijares.

La participación del espectador en el teatro que asume estas características ya no se limita a la reconstrucción de una historia secuencial, puesto que la anécdota ha perdido su centralidad, se muestra diferida y cada vez más insignificante –mínima, diría Mijares–: “lo que verdaderamente importa es la hábil recreación del cúmulo de influencias desordenadas que envuelven la vida cotidiana”,<sup>27</sup> es decir, la virtualización que media en las interacciones de los seres humanos con el mundo.

El manejo de la temporalidad también involucra al público: aunque entre el primer cuadro y el último de la obra se establece una clara inmediatez lógica –por la repetición del diálogo y la reaparición de las medias rotas, que llegan a constituirse en símbolo de la pasión–, el resto de los cuadros parecerían estar organizados de manera lineal, si bien con gran cantidad de elipsis y de escenas “virtuales”. Sin embargo, observando cada uno de los cuadros y la totalidad de la obra, puede considerarse que la estructura se ampara en el principio de fractalidad, es decir, que la mínima parte constitutiva representa el todo y viceversa.

Cada uno de los cuadros es una representación y actualización del dilema al cual se enfrentan los personajes: la imposibilidad de despojarse del pasado que los ha formado como los individuos que son en el presente; imposibilidad para dar una oportunidad a un futuro de comunión amorosa. Cada cuadro es, también, una ocasión para que los espectadores interpreten a los personajes y la circunstancia en la cual se encuentran. En este sentido, Enrique Mijares afirma que este tipo de estructuras comulgan con la polisemia y la obra abierta, pues cada uno de los espectadores compondrá a través de los fragmentos de la historia representada “un significado que

<sup>26</sup> E. Mijares, *La realidad virtual del teatro mexicano*, op. cit., p. 28

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 67.



deja de ser real y deviene virtual, porque, no importa cuál fuere el fragmento observado y el punto de mira elegido, el contexto se impone con toda su magnitud virtual inmisericorde”.<sup>28</sup>

La característica fractal está emparentada con el hipertexto si imaginamos cada uno de los cuadros como una lexia que se entrelaza con las demás mediante hipervínculos, es decir, mediante las conexiones lógicas y semióticas que cada uno de los espectadores considere necesarias para interpretar la obra, en este caso *Doble filo*. De esta manera no sólo se propicia una virtualización del texto, sino del propio acto de leer, que no implicaría una simple decodificación para acceder al pensamiento del autor,<sup>29</sup> sino la concreción de un nuevo pensamiento, el del espectador.

Según su experiencia personal y su sensibilidad, el espectador jerarquiza los elementos que cohesionan la obra. En *Doble filo*, ¿cuáles son más importantes: el canto de los pájaros, la música de chello, las uvas, el gato, la pistola, las medias rotas, el diálogo que se repite? Es durante el proceso de recepción cuando se organizan los elementos representados, es decir, ya no es privilegio del dramaturgo –tampoco del director o los actores– definir, establecer de manera rotunda, la obra: “el orden, la estructura, el centro, es ahora, como debería haber sido siempre, construcción del espectador”.<sup>30</sup>

Cabe en este sentido, y acorde con lo que he venido expresando sobre las manifestaciones virtuales en *Doble filo*, aventurar la interpretación de uno de los elementos que mencionaba en la pregunta anterior: el gato. Presente a lo largo de la obra mediante sus maullidos (“Se escuchan los maullidos del gato que interfieren o se mezclan con la música constantemente”),<sup>31</sup> las comparaciones gatunas que se dicen los personajes (“GERARDO: –Qué manera tienes de mover el cuello. Parece como si... no sé... sobre todo los gatos...”,<sup>32</sup> “...Yo no sabía, Anik, no lo sabía, pero éramos como dos gatos copulando con la muerte”),<sup>33</sup> la ironía (“GERARDO: –¿Hiciste algo de cenar? / ANIK: –Nada, pero algo habrá dejado el gato.”)<sup>34</sup> y las acciones de los personajes (“Se agacha [Anik] y empieza a caminar

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>29</sup> E. Mijares, *Frontera abierta*, op. cit., p. 30.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>31</sup> M. E. Aura, op. cit., p. 23.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 73.

como gato de una manera graciosa y tierna. Se acerca a Gerardo y se le pega a las piernas.”)<sup>35</sup>

Por el ruido que hace, sabemos que el gato está encerrado en el baño del departamento que los personajes desean alquilar. Pero este espacio también puede imaginarse como un fractal del espacio donde Anik y Gerardo interactúan:

GERARDO: –Si no tuviéramos que estar aquí encerrados, te invitaría a tomar un café.

ANIK: –No estamos encerrados.

GERARDO: –(*Dirigiéndose a la puerta*) podríamos estarlo y ver qué pasa.<sup>36</sup>

El baño, mínimo espacio oculto a los espectadores, es una sinécdoque del departamento y, por tanto, lo que pasa en su interior se reproduce en el exterior. Y el gato mismo se va configurando como una alegoría de la relación que hay, podría o pudo haber entre ambos personajes.

Anik se pone de pie, va a la puerta del baño, la abre y se recarga en el marco.

ANIK: –El amor estaba en este espacio.

GERARDO: –No, Anik, sigue en nosotros.

ANIK: –Como un animal herido peleando contra una sombra.<sup>37</sup>

La idea de la experimentación, de “Podríamos estarlo y ver qué pasa”, nos devuelve al escrutinio del futuro y vivir a partir de las posibilidades, de las consecuencias. El amor de Anik y Gerardo es como el gato de la parábola con la que Erwin Shrödinger ejemplificaba las diferencias entre interacción y medida en la experimentación cuántica. En algún momento del experimento que Shrödinger proponía, y en apego estricto a las posibilidades, el gato encerrado en una caja con un peligroso dispositivo, está a la vez vivo y muerto. Doble posibilidad cuya única certeza, al menos así lo creen los personajes de la obra, es la herida.

Esto también es una manifestación de la virtualidad, de la ilusión de la que habla Jean Baudrillard:

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 77.

No hay forma de elegir entre estas hipótesis alternativas y tenemos que ser conscientes de que en el fin de toda teoría posible tendremos que tratar con dos eventualidades antinómicas, y que esta situación fatal nunca se va a resolver.<sup>38</sup>

En el espacio hipotético de la obra de Aura toda variante se configura como una daga de doble filo, las realidades se duplican, hieren por ambos lados.

Shrödinger resolvió el dilema del gato de una manera muy sencilla: abrir la caja y mirar. En este sentido, parecería que la única manera de saber si la relación fructificará es vivirla. En física cuántica se explica de la siguiente manera: “Al realizar la medida, el observador interactúa con el sistema y lo altera, rompe la superposición de estados y el sistema se decanta por uno de sus dos estados posibles”.<sup>39</sup> Es decir, actuar sobre el sistema, sobre la posibilidad de concretar una relación amorosa, implica desarticular la hiper realidad, la superposición de realidades contradictorias, anular el simulacro.

La propuesta teatral de María Elena Aura pareciera reducirse a plantear el dilema del amor vivo/muerto al superponer dos realidades contradictorias: si en el primer cuadro es Gerardo quien se queda con el departamento en alquiler; en el último, es ella quien toma posesión, quien planea decorarlo con poco dinero y llenarlo con su soledad. “*Llévate al gato y tu fantasma*”,<sup>40</sup> ordena Anik colocando en la misma categoría al gato de la parábola y a Gerardo, signo y vacío del amante.

Impedidos para percatarse de vivir en una realidad virtual que les impide desmontar el simulacro, incidir verdaderamente en la estructura social que los condiciona y en sus propios destinos, Anik y Gerardo se consuelan con la forma a la que no necesitan conceder nuevos significados. Esa forma es su vida y el departamento: “Me gusta porque no tengo muebles, es decir, no pienso sacar nada... y sobre todo porque aquí no caben dos”,<sup>41</sup> afirma Anik entre sollozos.

Si por una parte en la estructura de la obra podemos encontrar manifestaciones de la virtualidad que permiten al espectador cola-

<sup>38</sup>J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 71.

<sup>39</sup>Lander López Icedo *et al.*, *Cuántica y relatividad. TOE'S (Teorías del todo)*, p. 33. Página personal de Juan Manuel Gutiérrez-Zorrilla/Universidad del País Vasco, en [http://www.ehu.es/zorrilla/juanma/Cuantica\\_Relatividad.pdf](http://www.ehu.es/zorrilla/juanma/Cuantica_Relatividad.pdf). [Consulta: 18 de mayo, 2012.]

<sup>40</sup>M. E. Aura, *op. cit.*, p. 80.

<sup>41</sup>*Idem.*

borar con la creación del sentido, puesto que descentralizan el acto creativo y lo hacen más libre; por otra, los personajes inmersos en la híper realidad del simulacro son incapaces de escapar al determinismo de su pasado, pero también al de su futuro, anulando las posibilidades del presente, cerrando para siempre la puerta de esa caja o departamento en alquiler.

## Bibliografía

- Aura, María Elena. *Doble filo*. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1999.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión vital*. Trad. Alberto Jiménez Rioja. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Galicia, Rocío. “La realidad hipertextual del teatro mexicano”, en Mijares, Enrique. *Frontera abierta*, vol. III. México, ICED-FORCAN-Conaculta, 2010.
- Huerta Rosas, Abigaíl. “La construcción social de los sentimientos desde Pierre Bourdieu”, en *Iberoforum*, año III, núm. 5, enero-junio 2008. (Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana.)
- López Icedo, Lander *et al.* *Cuántica y relatividad. TOE'S (Teorías del todo)*. Página personal de Juan Manuel Gutiérrez-Zorrilla/ Universidad del País Vasco, en [http://www.ehu.es/zorrilla/juanma/Cuantica\\_Relatividad.pdf](http://www.ehu.es/zorrilla/juanma/Cuantica_Relatividad.pdf)
- Mijares, Enrique. *La realidad virtual del teatro mexicano*. Durango, IMAC, 1999.
- Mijares, Enrique. *Frontera abierta*, vol. III. México, ICED-FORCAN-Conaculta, 2010.
- Sánchez, Antulio. *Territorios virtuales: de internet hacia un nuevo concepto de la simulación*. México, Taurus, 1997.