

**Patriarcado, crimen y sociedad postedipica  
en dos obras de Hugo Salcedo:  
Hacia un teatro de emancipación**

**Gustavo Geirola  
Whittier College  
USA**



Fotografía gentileza de la fotógrafa Adriana García, con motivo de la puesta en escena de *Nosotras que los queremos tanto*, de Hugo Salcedo, a cargo el grupo “Argonautas Teatro” UAEM, Universidad Autónoma del Estado de México en la ciudad de Toluca” y publicada en la *Revista Pasadizos* el 22 de abril de 2015.

### *Propósito*

Nos interesa en este ensayo explorar dos obras de Hugo Salcedo: *Noche estrellada sobre el campo de pepinos* y *Nosotras que los queremos tanto*, ambas publicadas en el mismo libro en 2011. El propósito que nos anima es doble: por una parte, iniciar una investigación sobre ejes temáticos en el teatro de frontera mexicano reciente (de frontera norte y de frontera sur) que, con futuros trabajos y la incorporación de otras piezas teatrales, vaya dejando emerger aquello que Lacan denominó ‘el fantasma fundamental’, una especie de axioma o frase –a la manera del famoso “Pegan a un niño” freudiano— construido a partir de ‘la selva del fantasma’, es decir, una *constelación* –es palabra de Lacan— de otros múltiples temas o sub-temas que puedan ir generando una red semántica probablemente diferenciada de otras piezas mexicanas no fronterizas o de piezas fronterizas de años atrás. Se trata, como puede verse, de un proyecto de largo alcance que supera los límites de este ensayo. Por otra parte, nos interesa detectar rasgos de una política de la mirada cuya teatralidad apunte hacia lo que me gustaría denominar –siguiendo otra vez a lacanianos como Eric Laurent y Jorge Alemán, para mencionar solo dos entre muchos— un *teatro de emancipación*, entendiendo por tal un teatro que se corre del ya tradicional Discurso del Amo o del Discurso de la Universidad, abandonando el rol de una escena iluminada por la verdad e impuesta dogmática o doctrinalmente sobre el público. Nuestra aproximación se nos presenta como un intento crítico y, en tanto tal, nada garantiza el éxito de la empresa; sin embargo, estamos convencidos de que, en la larga duración, algún rédito emergerá de esta tentativa.

Cotejadas algunas obras de varios autores mexicanos fronterizos,<sup>1</sup> se nos ocurre iniciar nuestra investigación a partir de un rasgo bastante repetitivo que, en principio, pareciera

---

<sup>1</sup> Pensamos en obras escritas no solo por Hugo Salcedo, sino también por Virginia Hernández y Ángel Aurelio Hernández para la frontera norte, como por Mercy Macías y Javier García Vidal para la frontera sur. La obra de Ángel Aurelio Hernández, premiada, *Padre fragmentado dentro de una bolsa* (que he estudiado en detalle en mi libro *Dramaturgia de frontera/Dramaturgias del crimen. A propósito de los teatristas del norte de México* [2018]) es, como su título mismo lo deja ver, emblemática. *Obituario* de García Vidal y *Hambre* de Mercy Macías nos ofrecen otros dos temas atroces ligados a la memoria,

ra funcionar como causa de los conflictos expuestos por las obras teatrales. Se trata de *la caída de la autoridad paterna*, como base desde la cual pareciera desplegarse la lógica fantasmática de las ficciones dramaturgicas. La declinación de la autoridad del Padre (=Ley) tiene una historia en Occidente: se la puede registrar desde el siglo XIX, particularmente a partir del surgimiento del anarquismo, pero su mayor conmoción ocurre durante la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias: derrumbe de los ideales civilizatorios euro-occidentales, conciencia de la mujer cuando percibe su eficiencia laboral y, por ende, el rechazo progresivo del rol de ama de casa y de la maternidad como definitorios de la femineidad; la rebeldía juvenil en demanda de libertades otrora interdictas o limitadas, con su consecuente cuestionamiento de la sexualidad y la exploración de modelos alternativos respecto al cuerpo y la reproducción; las demandas de otros grupos minoritarios en reclamos de sus derechos, particularmente el movimiento negro y Chicano en los Estados Unidos, el movimiento LGBTQ, los movimientos independentistas o revolucionarios en varios espacios coloniales (India, estados africanos, Cuba, etc., para mencionar unos ejemplos paradigmáticos), el avance acelerado de la ciencia y la tecnología con efectos ambivalentes sobre la naturaleza humana, a la que hoy nos vemos obligados a redefinir.<sup>2</sup> Se produce así un ambiente de desestabilización social, cultural y jurídica que pone en tela de juicio los valores y las creencias tradicionales y conservadoras sostenidas hasta entonces. Las repercusiones culturales son enormes y no vamos a detallarlas aquí. El teatro, por supuesto, no pudo estar ausente de estas transformaciones que, a su vez, remitían a discursos filosóficos liberadores (marxismo, existencialismo, teología de la liberación, neovanguardias estéticas, etc.). La caída de la autoridad paterna va paralela a la caída de las utopías revolucionarias o supuestamente liberadoras y esto, indudablemente, afectará la escena en tanto el teatrista ya no puede atrinche-

---

el crimen y la memoria del crimen, ambas piezas también ya estudiadas por mí en sendos ensayos ya publicados (ver Geirola 2018a y 2020).

<sup>2</sup> Ver los ensayos de Hub Zwart titulados “Human Nature” y “Extimate Technologies: Empowerment, Intrusiveness, Surveillance: The Fate of the Human Subject in the Age of Intimate Technologies and Big Data”.

rarse en discursos consagrados para darse gala de iluminado que comparte una verdad no visualizada por el público. La precariedad de la cultura actual en la que se vive en carne propia y cotidianamente la inexistencia del Otro —que otrora fungía como garantía de la verdad— deja poco pertrechados tanto a teatristas como a sus audiencias.

Aquí nos limitamos a observar que esta decadencia o progresivo debilitamiento de la autoridad del Padre y de la Ley repercute en varios planos: por un lado, la ineficiencia de la ley y el retraso, cuando no la inconsistencia del derecho para establecer un contexto de justicia. Por otro lado, dicha caída afecta los parámetros de género: en primer lugar, la concepción tradicional de la masculinidad y el acrecentamiento de la violencia (machista, racista, xenofóbica) y heteropatriarcal hacia las mujeres y las minorías (indígenas, LGBTQ, niños). En segundo lugar, al trastornarse los parámetros ancestrales de la relación entre los géneros, emerge un contexto de confusión o de tensión para la mujer en cuanto a su sumisión o agencia en la determinación del destino familiar y la trasmisión de los valores culturales, también relativamente cuestionados y cuestionables. Asimismo, la caída de la autoridad del Padre (=Ley) rompe la identificación de los roles tradicionales, lo cual promueve un carácter estereotipado de ellos en la obras del corpus. Estos factores generan un desamparo del sujeto respecto del registro simbólico de la cultura —tal como se aprecia en los personajes— y, como el neoliberalismo avasalla al sujeto del inconsciente y del deseo, los individuos van progresivamente tornándose en objeto de una maquinaria biopolítica y hasta necropolítica que los sobrepasa en su capacidad de resistencia.

### *El asesinato del Otro: sublevación del sujeto frente a las fronteras familiares*

Un ejemplo paradigmático de lo apuntado anteriormente, lo podemos encontrar en *Noche estrellada sobre el campo de pepinos*, de Hugo Salcedo, quien conecta tres acontecimientos

ocurridos en diversas geografías: el famoso caso de Pierre Rivière, ocurrido en 1835<sup>3</sup> y muy analizado por Michel Foucault y su equipo, y dos crímenes más, uno de 2005 en Tijuana y el otro en 2006 en Monterrey; los tres tienen varias cosas en común: fueron concebidos con anticipación, “el plan trazado ‘en frío’, y la joven edad de los agresores que se relacionan con las víctimas por vía directa” (Salcedo 2011, 9). Del epígrafe, tomado de un estribillo anónimo coreado por niños y jóvenes en instrucción militar, conviene transcribir los dos primeros versos: “*Yo nunca tuve padre y nunca lo tendré. / El único que tuve yo mismo lo maté*” (11). Se repiten estos versos para la madre, la hermana y la novia. Obsérvese el “nunca tuve padre” que se refiere a la función, no a la procreación; ésta se enuncia a continuación: “el único [biológico] que tuve yo mismo lo maté”. Paradojalmente, ninguno de los tres casos registra el asesinato del padre biológico, lo cual nos pone en la pista del asesinato del Otro de la Ley como tal.

En el caso estudiado por Foucault y los dos evocados por la obra de Salcedo, la palabra “parricidio” podría dar lugar a cierta confusión: si bien el Diccionario de la RAE define ‘parricidio’ como “Muerte dada a un pariente próximo, especialmente al padre o la madre”, por su misma raíz correspondería significar el asesinato del padre, lo cual no ocurre en ninguno de los tres casos que, con mayor precisión, corresponderían a dos términos más específicos: matricidio y fratricidio, aunque en la obra de Salcedo las víctimas, madre e hijos, no sean los del asesino, salvo en una lectura indirecta como sustitutos materno y fraterno.

*Noche estrellada*, como lo declara el autor, se construye a partir de “trágicos acontecimientos” (9), seguramente dados a conocer por periódicos de la zona.<sup>4</sup> Como en varias

---

<sup>3</sup> Ver la investigación de M. Foucault titulada *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, mi hermana y mi hermano... Un caso de parricidio del siglo XIX presentado por Michel Foucault*.

<sup>4</sup> En su visita a Whittier College el 8 de octubre de 2019, Hugo Salcedo visitó mi clase y conversó con mis estudiantes; luego ofreció una charla abierta a todo el campus, en la que abordó el tema de los treinta años del estreno de *El viaje de los cantores*, relatando la génesis de la obra. En su conversa-

obras de Salcedo, y también del teatro norteño, tenemos personajes con nombre y otros solamente referidos en forma general como ‘mujer’, ‘hombre’, ‘anciano’, etc. En este caso, la obra se inicia con un monólogo del “Hermano mayor: Miguel” (13); los demás personajes tienen nombres propios. El parentesco, pues, parece ser un signo importante aquí, en la medida en que alude a la antigua tradición del mayorazgo, esto es, a la primogenitura que delega en el hijo mayor, como sustituto del padre fallecido, la dirección de la familia, la administración de los bienes familiares y el poder paterno. A lo largo de la obra, las réplicas de Miguel se atribuyen al ‘hermano mayor’ y al ‘hermano’ (escena 6), no a Miguel. En cierto modo, el dramaturgo nos marca una diferencia entre éste y el resto de los personajes, poniéndolo en un lugar central de la acción y el conflicto.

La cuestión de los nombres se nos torna decisiva en tanto implica al Otro del registro simbólico de la cultura: reaparece en la Escena 5, cuando en su monólogo, Mini Winnie, uno de los amigos de César (hermano menor de Miguel), nos cuenta que “A mí me llaman ‘Mini Winnie’ casi desde que entramos a la secundaria” (21); luego nos detalla la razones de su apodo y del de otros compañeros, para llevarnos a un punto crucial: “Estos nombres que entre nosotros mismos nos ponemos, son más divertidos que los de verdad, y nos hacen a todos sentirnos como hermanos, todos juntos como de una misma familia, más mejor que la que cada uno tiene en sus casas” (22). En efecto, se trata de cómo estos jóvenes fundan sus propias *genealogías* y una ‘nueva’ familia a partir de la redefinición de nuevos lazos con sus correspondientes bautismos y lealtades fraternales más allá de la sangre y la determinación biológica, lo cual remata en un desafío y hasta una rebeldía frente a las imposiciones de la tradición. Poner nombres es una imposición patriarcal que estos jóvenes subvierten al desafiar la figura paterna y la genealogía patrilínea; ellos ahora se atribuyen este lugar del padre y de la ley. Como bien lo plantean Laura Rosso y Guadalupe Bracuto

---

ción en clase y en la charla manifestó cómo muchas de sus obras se originan en noticias periodísticas que lo impactan.

Verona, “no siempre es posible acudir a los vínculos biológicos, a las bases, al lugar de origen o a la descendencia: a veces esos espacios están repletos de ausencia. O, sencillamente, no hay nada en común con los vínculos de sangre más allá de lo genético y eso no alcanza para sentirse parte de una familia”. Una vez más, las causas para la redefinición de lazos afectivos a partir de nuevos encuadres micropolíticos deben buscarse en el agotamiento de la familia tradicional y en el avance de la ciencia y la lucha por los derechos de las minorías.

Se ha estudiado ya esta organización de grupos o pandillas de jóvenes como alternativa a los encuadres familiares tradicionales; el cine latinoamericano reciente también lo ha abordado. Sin embargo, no siempre ocurre que las relaciones de estas “nuevas” familias evadan la verticalidad del poder; muy por el contrario, así como César va a ser el líder de este pequeño grupo de hermanos cómplices del crimen, lo mismo puede decirse de organizaciones pandilleras, muchas de ellas insertadas en el narcotráfico, con encuadres muy verticalistas y autoritarios, amén de letales. Sea como fuere, pareciera que, desacreditado el entorno familiar por el cambio de roles de los progenitores y el arrasamiento socioeconómico sufrido por las políticas neoliberales, los jóvenes buscan otros “vínculos de contención”. Rosso y Bracuto Verona afirman que

En esta coyuntura, el refuerzo de los vínculos de contención —y nada líquidos— aparece como una de las pocas certezas. Se cristalizan redes que no temen poner cuerpo y mente en situaciones que exceden lo cotidiano y responden a las excepciones, están presentes en lo problemático, porque sus integrantes se saben ajenxs o expulsadx de las estructuras tradicionales que se suponen preponderantes. [...] Estas configuraciones familiares proponen nuevos órdenes micropolíticos hacia adentro, nuevos regímenes de sensibilidad y de visibilidad. Y al mismo tiempo nuevos desafíos.

Así, como agregan las autoras mencionadas, “el rechazo de ciertos vínculos se vuelve político”. Obviamente, no todos estos rechazos culminan en agrupaciones criminales. Las familias integradas por padres del mismo sexo, las monoparentales, etc., también deben enfrentar la redefinición de los lazos de afecto y su inserción social mediante la lucha por

los derechos que las asisten. La familia tradicional, sustentada en el patriarcado, marcada por la heteronormativa y orientada a la reproducción garante del orden patrilíneo, a su vez guardián de la propiedad privada, se instaló por siglos con brutal jerarquización de poderes y roles, con las imposiciones de macho proveedor y madre sumisa y nutricia, lo cual no ha dejado de obstaculizar los deseos de sus integrantes en múltiples formas. Freud lo comprendió desde el principio mismo de su investigación y su concepto de “lo siniestro”, también traducido como ‘lo ominoso’ (1919), no deja de ser emblemático en este sentido: se trata de aquello *heimlich* (familiar) que de pronto muestra su lado *unheimlich*, ese núcleo espantable, raro, angustiante que anida en lo familiar y que, velado, en un momento dado se abre a la visibilidad y denuncia el síntoma familiar. Veremos cómo en las obras que mencionaremos, lo siniestro se revela siempre en el entorno familiar, con consecuencias más allá del mismo, pero siempre con causa en él.

Teniendo en cuenta que el monólogo inicial de Miguel ocurre durante la agonía de su padre, podemos ya observar cierta desestabilización de la función paterna, en la medida en que el padre delega en Miguel la custodia y el cuidado de su hermano César, tarea para la cual Miguel no está preparado. La escena inicial corresponde a la muerte del padre y a la transmisión de su poder al primogénito a partir de mandatos dados como intento final de inmortalidad. Esta prolongación del padre en el hijo mayor en cierto modo va a atravesar la obra en su totalidad, constituyendo la dimensión espectral del relato, todo él atravesado por la palabra del fantasma ausente, pero sin duda más presente que nunca. Estas líneas iniciales constituyen la matriz del relato en tanto provocan los desajustes de una visión patriarcal tradicional —entendida, además, como lazos de sangre— con consecuencias letales, en tanto el hijo no está ya a la altura de ejecutar esos mandatos:

HERMANO MAYOR: “Llévate a tu hermano —me dijo casi sin voz en la garganta—. Llévate a tu hermano contigo —expresó angustiado mi padre cuando fui al sur a visitarlo y lo vi por última vez—. Llévatelo. Llévenselo. Has de él un hombre de bien. Es tu responsabilidad de hermano mayor. Es un deber que no pediste pero que te corresponde por ser el de más edad.

Así deben hacer los hermanos; entre ustedes hay lazos que nunca pueden romperse; con esa idea los trae también uno al mundo. Es que así deben hacer las familias. Los padres se van, más temprano que tarde se mueren; a los padres se les entierra pero se quedan los hermanos para seguir juntos en la lucha por la vida”. (15)

La estructura vertical de poder familiar, con el padre a la cabeza, se altera al horizontalizarse en los hijos —y esto desde la Revolución Francesa con su famoso lema ‘libertad, igualdad y fraternidad’, pero no sororidad—, inaugurando un contexto fraterno en el que el mayorazgo a duras penas logra reponer la verticalidad perdida. Como vemos, se trata además de una institución en la que la trasmisión se realiza de varón a varón, quedando excluidas las mujeres. La tradición patriarcal pasa de generación a generación por línea masculina. Veremos luego cómo se posicionan las mujeres respecto de dicha institución. Miguel, pues, no tiene más alternativa que aceptar la implacabilidad de los mandatos paternos, como obligación, deuda y culpa; junto a su esposa Anabel y sus tres hijos, Jair, Kenia y Ulises, regresa al norte llevándose a César.<sup>5</sup>

La obra no menciona la localidad de esta escena entre Miguel y su padre en agonía; solo refiere datos de tremendo calor en una “tierra plagada de moscas y espuma gris” (15). Al final del monólogo Miguel agrega: “...le hice caso, pues. ¿Quién no haría caso a las pa-

---

<sup>5</sup> Otra vez nos topamos con los nombres: Miguel significa en hebreo “¿Quién como Dios?”, que podemos traducir en esta obra como ‘¿quién como el padre?’, marcando así la diferencia entre ser el padre y parecerlo o ser/hacer semblante de padre. El nombre ‘César’ a su vez pareciera otorgar a la obra cierto tono de ironía: en la tradición bíblica, César significa ‘corte’ y ‘dejar de hacer’, palabra y frase que en *Noche estrellada* admiten varias lecturas. También refiere al máximo poder durante el Imperio Romano y revierte la famosa frase de Julio César “¿tú también?”, pronunciada al momento de su asesinato y dirigida a Brutus. En cuanto a Anabel, deriva del escocés Amabel, significando mujer decidida, con carácter, honesta e independiente. Los nombres otorgados por Salcedo a los hijos no dejan dudas de la intención irónica dando confluencia a varias tradiciones greco-latinas y judeo-cristianas: Jair significa “el iluminado de Dios”, Kenia —de origen africano— por su parte significa “monte de la blancura o montaña luminosa”; finalmente Ulises, forma latina del griego Odiseo, remite al famoso relato homérico y significa “camino”. Como puede observarse, ninguno de los tres hijos de Miguel, asesinados al igual que Anabel por César, responderán al sentido de sus nombres; hay un destino que revierte el valor del significante que los designa, volviendo a cuestionarse la tradición del nombre en el encuadre patriarcal.

labras de un moribundo? Y me lo traje sin imaginar nada de nada. Así comenzó la desgracia” (16). Aceptación pasiva, pues, de la tradición, devaluación de la masculinidad y falta de imaginación del hijo mayor que ya muestran un desajuste de la ley y el comienzo de la anomia, anticipando el desastre; el crimen da culminación a la anomia, aunque deja como sobrevivientes a los hermanos Miguel y César, dos hermanos y ambos varones. Una vez más, la mujer y los niños conforman las víctimas ineludibles de esta violencia y de las alianzas masculinas.

La caída o debilitamiento de la ley y la autoridad paterna se corresponden, no obstante, con un incremento del poder femenino, aunque todavía dicho poder no esté culturalmente sancionado: en la Escena 11, el Hermano Mayor retoma las palabras de la escena inicial pero con un agregado sumamente importante:

HERMANO MAYOR: (*Deshecho*.) Haz de él un hombre de bien, me insistió mi papá. ¡Córrelo, dile que se vaya lejos!, me suplicó mi esposa. Y yo quería cumplirles a los dos, y a todos no se puede... y yo debí haber hecho algo..., lo hice a medias. (37)

Obediencia acrítica al mandato paterno, el “sin imaginar nada de nada” y desconocimiento de la demanda femenina; imposibilidad de negociar mandatos y demandas familiares, ese “debí haber hecho algo” que terminó hecho “a medias”, son factores que muestran lo ominoso de lo familiar y la causa de una violencia anticipada y negada. Este es el otro punto que el personaje de Foucault subraya en la obra: todos presentían, todos intuían la inminencia del crimen. La anomia y lo ominoso se refuerzan mutuamente como factores que dan lugar a la complicidad civil con el crimen: el crimen de César deviene así el crimen cometido por todos. Complicidad entre César y sus amigos, luego complicidad colectiva y, como veremos, complicidad entre la escena y el público. La culpa se colectiviza. En la Escena 14, la final, se nos dice:

FOUCAULT: Luego todos habrían de arrepentirse. Se echaron la culpa unos a otros. Y claro, lo curioso del caso es que siempre fueron conscientes de lo que iba a suceder. [...] Todos pues lo sabían y esperaron sin prisa, pa-

cientes a que sucediera, igual que como pasa, como sucede siempre, para luego simplemente arrepentirse. (40-41)

Es aquí donde podemos vislumbrar la advertencia que Salcedo hace respecto del Otro simbólico en *Noche estrellada*: Foucault declara que él no se arrepiente, no se hace cómplice; no solo monologa en la escena, hablándole a su colega, sino que, brechtianamente, se dirige al público y lo incorpora como cómplice del crimen relatado en la escena, promoviendo además la necesidad de entender esa frontera lável (Salcedo la denomina ‘lindero’) entre ficción y realidad, entre elaboración dramática y crimen reportado por la prensa amarilla; también el público, *como sucede siempre*, espera pacientemente y a oscuras en la sala el desenlace, intuye la catástrofe y permanece cómplice de la escena; este rasgo de complicidad civil y teatral, como veremos, es casi constante en la dramaturgia de Salcedo. Tal vez es esta dimensión de la teatralidad del teatro y de la narrativa realista occidental, aristotélica, la que constituye una frontera que quizá las vanguardias y luego Jerzy Grotowski comenzaron a cuestionar y subvertir.

FOUCAULT: Sucedido lo que preveo, habrá alguno de ustedes que vaya a acordarse de mí unos breves instantes antes de que les llegue el apagón. Y se llevará alguno de ustedes seguramente ese último recuerdo. Comprenderán así quizá los linderos intangibles entre la ficción representada y la realidad cotidiana; esa fue la intención. (41)

Al final agrega algo que nos retorna a lo ominoso, pero esta vez lo ominoso teatral que irrumpe en la confortabilidad familiar de la teatralidad del teatro: “¡Ah!, y por cierto ni mi nombre les he dicho. Estoy para servirles. Trabajo en esta excelsa universidad que todos conocen. Y me llamo Miguel; bueno, en francés y en mi idioma, me llamo Michael [sic], Michael Foucault” (41). Foucault, con nombre mal traducido, sea lapsus o sea un juego de Salcedo, de alguna manera nos retorna a la problemática del nombre, nos interroga sobre este Michael y el Miguel sobreviviente, el hermano mayor, lanzándonos a nuevas conjeturas, casi derrideanas, al provocar ese juego que el actor tendrá que resolver: ¿cómo pronun-

ciar ‘Michael’ en francés? ¿Deberá hacerlo en inglés? ¿Deberá hacerlo en francés pronunciando ‘Michel’? El público, que probablemente no conoce la obra de Michel Foucault, tampoco tiene el texto de *Noche estrellada* entre sus manos, no accede a la escritura gráfica, sino que solo ‘escucha’ y ‘lee’ la escritura escénica, de modo que se instala aquí una *differenzia* entre la escritura verbal y la escritura del cuerpo y la voz. ¿Cómo resolver escénicamente este final? Sin duda, se pone aquí en juego lo más sutil de la puesta en escena, a cuyo texto no tiene acceso el público, salvo por la intermediación del cuerpo del actor y la propuesta directorial. De ahí que cada puesta en escena de un mismo texto dramático sea diferente según cada elenco y hasta en cada función. La praxis teatral trabaja en la dimensión ética de esta frontera, de este *lindero* entre texto dramático y texto espectacular. Cada puesta se juega entera en este ‘cruce’, como cualquier otro migrante fronterizo.

#### Noche estrellada: *intertextualidad con Pierre Rivière, similitudes y diferencias*

Al mandato paterno, como ya vimos, se suma la exigencia femenina, dejando a Miguel en una encrucijada absoluta, en la medida en que su desconocimiento del ruego de su esposa y su ciego asentimiento al mandato paterno lo paralizan, abriendo la puerta a la violencia y al crimen. La misma situación fue la que motivó el crimen de Pierre Rivière. Si el francés funcionó en solitario, César lo hará apoyado por su grupo de amigos: Zopilote, Cuervo y Mini Winnie, los cuales no participan del asesinato *per se*, pero dan un marco de apoyo al mismo a través de una complicidad basada en la lealtad a esa “nueva” familia constituida por lazos que resignifican la tradicional frase “lazos de sangre”.

¿Es la caída de la autoridad paterna y la incapacidad del primogénito de sustituir al padre lo que lleva a César al crimen? De alguna manera, son las preguntas que también se plantean para el caso Pierre Rivière en el ya famoso libro de Michel Foucault *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...* (1975).

Hay múltiples similitudes entre Pierre Rivière y César, aunque también diferencias. El ensayo de Bronwyn Davies y Jane Speedy titulado “Who was Pierre Rivière? Introduc-

tion to the special Issue” es la introducción a una “serie of interdisciplinary workshops and seminars that took place at the University of Bristol during 2010” para revisar el libro de Foucault y su equipo desde las perspectivas del siglo XXI, despejando algunas cuestiones pendientes que escaparon en su momento al escrutinio de Foucault. Su lectura es instructiva porque marca una vez más la tensión entre el resquebrajamiento de la estructura patriarcal y el empoderamiento, aunque todavía muy precario, de las mujeres. En ambos casos, la violencia se dirige hacia la mujer y los hermanos, la madre en el caso de Pierre, la cuñada – madre sustituta y denegada— y sus sobrinos en el caso de César. Ambas mujeres se caracterizan por demandar sus derechos frente a sus esposos, dejando visualizar la impotencia masculina.

ANABEL: [...] (*Suplicante*.) Llévatelo lejos, Miguel. Yo te hablo en nombre de cada uno de tus hijos: por Ulises, por Jair, por la Kenia. Y hablo también por mí. Llévatelo lejos, hazme caso, por vida tuya. Dile que se vaya para otro lado y nos deje solos, que se regrese al lugar de donde somos, que se vaya a donde lo trajiste.

HERMANO: Es mi hermano menor...

ANABEL: ¡Y yo soy tu esposa, Miguel! (24)

Anabel pasa a hablar de “derechos”, los suyos y los de sus hijos: “Por todos estos derechos juntos, te pido, te obligo a que lo corras” (25). Al hecho de no poder actuar como esposo y padre, ni como padre sustituto de César, Miguel agrega su impotencia de controlar o disciplinar a su hermano. En cierto modo, el encuadre familiar tradicional y de sangre de César queda alterado: su orden familiar deviene todo sustitución. Miguel, como padre impotente, Anabel como madre y sus sobrinos como hermanos. La gran ausente es la Madre, no mencionada ni por Miguel ni por César: sorpresiva ausencia en un país con culto a la madre, ahora completamente silenciada, sea por ninguneo patriarcal o bien sea por sacarla del juego criminal exculpándola. El cuerpo femenino y la maternidad se tornan problemáticos cuando entramos en la dimensión del neoliberalismo, como luego veremos en las viñetas de *Nosotras que los queremos tanto*.

Mientras Pierre escribe sus Memorias en la cárcel, César impone a su amigo Mini Winnie registrar el crimen con la cámara fotográfica digital. César y Pierre, además, aunque planean el asesinato con anticipación, ambos esperan el momento exacto para llevarlo a cabo, hay aquí un diferir en la realización del deseo: no es tanto el crimen lo que los incita, sino que ambos buscan atraer la mirada del Otro, punto crucial derivado de enfrentarse a la impotencia paterna y, en el caso de César, de no lograr ser el objeto de amor y atención ni de su hermano ni de la sociedad.

CESAR: (...) Nadie en la casa se dio cuenta de mi ausencia esa tarde; ni esa ni muchas otras que vinieron después. Nadie se puso a pensar y a preguntarse lo que le había ido pasando a cada uno de los pollitos que quién sabe quién, o quién sabe cómo había llegado a la casa. Nadie los extrañó, nadie los echó de menos. Nunca. Nadie. Nada. Y así... (19)

CESAR: (...) Antes, pero antes antes, salíamos mi hermano y yo a todos lados, me cargaba en la espalda y jugábamos juntos a que éramos caballeros de la mesa redonda, íbamos con sus amigos a jugar fútbol, me enseñaba fintas de boxeo: izquierdazos, rechazazos, gancho al hígado...Luego ya no. Se juntó con ella y me mandó a volar. Luego tuvo una sarta de chiquillos que empezaron a aparecer como si fueran palomitas del micro. Entonces comenzó a ignorarme como si nada, a no hacerme caso; se hizo para mí como un fantasma. (26)

A César lo desespera su invisibilidad; él y los pollitos padecen la misma falta de mirada del Otro; César demanda una ley para ponerle coto a la violencia que lo habita: agresividad que se torna agresión. No sorprende que el episodio de los pollos, con toda su crueldad, se repita luego con Anabel y sus hijos (palomitas), en la medida en que César cruza la frontera de lo humano en cuanto contrato social y, en consecuencia, al desconocer las prohibiciones fundamentales, animaliza el mundo. Solo la ley, con su lado prohibitivo, puede convertirlo en y sostenerlo como un sujeto deseante y no en un objeto a merced del superyó atroz y obsceno que lo incita a provocar, a costa del crimen, la mirada del Otro, sea padre, hermano-padre, sociedad. Pero en el mundo post-paternal, no hay quién para prohibir. Como lo plantea Cano Posadas, “el saber analítico de la época freudiana se enfrenta a

las sociedades prohibitivas, caracterizadas por la predominancia, de la mano de la moral victoriana, de la prohibición del objeto del deseo. Por otro lado, en nuestra época, la época lacaniana, la prohibición sufre un vertiginoso proceso de desvanecimiento, lo que da lugar así a las sociedades permisivas, en las que cada uno es dueño de sus propias creencias” (105). Si, como afirma Byung-Chul Ham (citado por Cano Posadas 106), “La sociedad de rendimiento se caracteriza por el verbo modal positivo *poder (Können)* sin límites. [...] A la sociedad disciplinaria todavía la rige el *no*.<sup>6</sup> Su negatividad genera locos y criminales. La sociedad de rendimiento, por el contrario, produce depresivos y fracasados”, entonces César y Pierre parecen habitar la grieta entre ambos tipos de sociedad: evitando el fracaso y la depresión, hacen del crimen prohibido una fuerza de transformación, pero no para lo nuevo, sino para restaurar lo viejo. El deseo que se juega en este fantasma es justamente el de la restauración de un Otro como ley y autoridad, como verticalidad y específica jerarquización de los géneros sexuales en el marco del patriarcado.

Como en un mundo en el que Dios ha muerto solo se prohíbe prohibir, no hay lugar para la transgresión y el sujeto queda desbandado por un goce ilimitado para el que mandatos tales como “no matarás” o la prohibición del incesto quedan completamente fuera de lugar y alcance. A falta de Uno, el sujeto se enfrenta a un mundo hecho trizas, fragmentado; estamos frente a sujetos inscriptos en la sociedad del goce; incluso los cuerpos de las víctimas quedan inmovilizados: “¿A dónde íbamos a poder ir con el cuerpo hecho migajas?”, exclama el Hermano Mayor (38), una vez que el crimen se ha consumado y ha hecho visible en los cuerpos mismos lo ominoso camuflado por la indiferencia social y la ceguera familiar. César y Pierre no están fuera de ese Uno, de ese Otro; su queja anida en la tachadura del Otro, en la falta de ese Otro completo que ellos quieren ahora alcanzar sacrificialmente como totalidad. Podría decirse que opera aquí el fantasma de la perversión ( $a\Delta\mathfrak{S}$ ), lo cual los precave de la animalización al mantener esa estructura del deseo. Quieren,

---

<sup>6</sup> Digamos, aunque sea de paso, que al estar en cuestionamiento esta sociedad prohibitiva, el psicoanálisis se ha visto en la necesidad de redefinir sus términos.

pues, restaurar ese Uno sin tachadura, el Uno del Padre completo, sienten horror por ese nihilismo incapaz de “generar sobre la existencia un verdadero y perdurable efecto de sentido” (Cano Posada 104).

Nótese, sin embargo, que tanto en Pierre como en la obra de Salcedo, no asistimos a la muerte y menos aún al asesinato del padre biológico, como en *Tótem y Tabú* de Freud. El padre de Pierre está vivo, el hijo no mata al padre, se pone en cambio en contra de su madre para resguardar los derechos paternos, y Miguel habla de un ‘moribundo’ en la escena inicial, de la agonía del padre, pero no de su muerte. El Padre se ha tornado, como en *Hamlet*, en un espectro demandante, superyó insaciable. César y Pierre viven ambos en una sociedad que va perdiendo su carácter disciplinario, porque no prohíbe y entonces emergen las sublevaciones y rebeldías (mujeres, campesinos, obreros, etc.); en ese sentido, ambos ven alterado el lazo de obediencia al Otro, que es lo que estructuralmente —como lo ha planteado Lacan— define la perversión. A su manera están ya en la sociedad del goce: por la vía del crimen, liberada la pulsión de las fronteras impuestas por la ley, buscan la efectividad de su trabajo (calculan cuándo conviene matar) y aspiran a restaurar ese mundo de unidad amenazada en el que, sobre todo las mujeres, deben obedecer. Para ellos, el padre no ha muerto, dios no ha muerto, solo ha sido desplazado, degradado, humillado, sigue allí en el inconsciente, en el mito patriarcal a la espera, *en souffrance*, de que resurja para castigarlos y, de ese modo, pacificar su pulsión mortífera. No les preocupa el castigo como tal, casi no piensan en él, salvo como señal de la resurrección del Padre. Se sienten por el contrario héroes que deben ser reconocidos por el mundo: Pierre escribe sus memorias; César confía en la fotografía del crimen que Mini Winnie está encargado de tomar; éstas constituyen las evidencias de su gesta. En lo demás, tal como lo plantea el personaje de Foucault para César y como lo señalaban los reportes de peritos para Pierre, ambos son físicamente normales, “su salud es excelente” (19).

La fama medieval, ahora a la manera definida por Andy Warhol (“fifteen minutes of fame”), como forma abreviada de la concreta expresión del artista: “In the future, ever-

yone will be world-famous for 15 minutes"), se busca a partir de un acto criminal cuyo objetivo es hacer desaparecer lo que para César y Pierre es la familia disfuncional, desquiciada.<sup>7</sup> Operan, así, bajo una moral del pasado al que esperan restaurar. Memorias y fotografía son los medios por los cuales el archiarchivo sigue vigente y capaz de garantizar la inmortalidad del Otro patriarcal y del yo; sin esa creencia del yo, procederían a un crimen sin preocuparse por sus huellas y su resonancia social. Memoria y fotografía funcionan como las restricciones que todavía ponen freno al goce; además, vemos cómo Pierre y César planean meticulosamente el crimen, escogen la fecha precisa, es decir, hay protocolos que todavía los mantienen del lado deseante. De ahí que el aspecto pulsional que los mueve se satisface en el crimen, el cual los hace pasibles de sanción y, con ella, de pacificación.

---

<sup>7</sup> Nicolas Uribe Aramburo, en su ensayo "Nuevas perspectivas sobre violencia intrafamiliar. Un enfoque psicoanalítico", revisa los aportes que varias ciencias sociales realizaron sobre el tema. Según estas ciencias, las características que producen esta violencia son: "1) Los padres son jóvenes inexpertos en la crianza de los hijos. 2) Los padres tienen problemas de salud mental referidos a una incapacidad de controlar la agresividad en los vínculos interpersonales. 3) Los padres tienen problemas de drogadicción o alcoholismo. 4) Los padres implementan valores y patrones de crianza inadecuados. 5) Los padres han sido objeto de situaciones de violencia intrafamiliar en su infancia y ahora repiten dicha situación con sus propios hijos. 6) Los hijos tienen problemas de salud mental asociados a una incapacidad para acatar la normatividad impuesta por los padres. 7) Los padres son de bajo nivel sociocultural o educativo. 8) Los padres presentan dificultades económicas para satisfacer las necesidades básicas. 9) Las familias habitan en condiciones de hacinamiento. 10) Las familias tienen dificultades para acceder a los servicios de salud básicos. 11) Las familias habitan en sectores marginales donde se presentan altos índices de violencia entre sus habitantes y se toleran estas conductas" (2). Y si bien estos factores pueden registrarse en encuadres conflictivos intrafamiliares, lo cierto es "que estas explicaciones no bastan para comprender el fenómeno, por cuanto las características mencionadas no se presentan en todas las familias que presentan problemas de violencia y, por lo tanto, no puede decirse que la violencia intrafamiliar se deba a la presencia de estos factores" (3). El psicoanálisis ha demolido en parte el idealismo de la familia normal (amorosa, armónica, pacífica, respetuosa), de modo que no trabaja a partir de la noción de disfuncionalidad o anormalidad porque, obviamente, no le sería pertinente, ya que tampoco parte de una noción normativa. El psicoanálisis reconoce que los vínculos familiares no se reducen a los lazos amorosos, sino que considera la agresividad como un componente estructural de la subjetividad. Lacan ha trabajado esta cuestión en el estadio del espejo en la formación del yo, donde la agresividad (no la agresión) surge de la relación del yo con el otro, el semejante, el prójimo. En este sentido, esta agresividad va más allá de factores externos como clase, raza, religión, etc. Veremos cómo aparece la agresividad y hasta cómo se transforma en agresión en las obras de teatro fronterizo que comentaremos.

Pierre y César, en cierto modo, desde temprano hacen una demanda al Otro, dejan ver un rasgo histórico al pedir su atención, esto es, la mirada del Otro. Pierre y César confiesan episodios de su temprana niñez en que matan pájaros como una forma de atraer la atención de su familia y de la sociedad, pero ambos quedan frustrados porque dicha mirada no los alcanza. Esta frustración frente al registro simbólico, frente a la ley que no logra inscribirse en ellos, los deja sin frontera entre lo permitido y lo prohibido, dejando cancelada la dimensión del placer y el deseo y abriendo, en cambio, la dimensión de un goce superoico de extrema violencia para alcanzar finalmente esa fama que les fuera originalmente negada. De ahí, nuevamente, la escritura de las memorias y la preocupación por la existencia de las fotografías. En el fondo, al denunciar el desinterés social y el debilitamiento de la función paterna y de la ley, ambos dejan visualizar el malestar en la cultura de sus respectivas épocas.

Pierre tuvo en su infancia un período de devoción religiosa que, según detallan Bronwyn y Speedy, podría dar lugar a una investigación más detallada sobre la posibilidad de abuso infantil por parte de sacerdotes católicos. La obra de Salcedo ha tomado muchos detalles de las memorias de Pierre Rivière y del libro de Foucault, al punto de incluir a ese tal “Michael Foucault” (Escena 14, 41) como narrador, lo cual otorga a la pieza un cierto distanciamiento brechtiano cuya función es impedir que la historia contada, originada en la prensa amarilla, tome visos de melodrama. Pierre, al momento del crimen ya había perdido completamente su creencia en la verdad de los relatos bíblicos; César, por su parte, decide no cometer el crimen durante Semana Santa. No hay mención en *Noche estrellada* del aspecto religioso, tal vez remotamente alojado en la etimología de los nombres de los personajes o en esa descripción que Zopilote hace del campo de pepinos, tan presente en el título de la obra:

ZOPILOTE: (...) ¿Sabías tú que los plantíos de pepino, los pepinales, los riegan con puritas aguas negras? [...] ...los agricultores desvían las aguas residuales, les ponen sacos de arena para que el agua se vaya directo al sembradío: con esa agua más que sucia los riegan, porque es más barato, claro,

¿crees? Una parvada de moscas dejan jebecillos en los tallos enroscados de las plantas, en las hojas. Ni con estropajo haces que los millones de bichos se exterminen. (29)

Como las moscas en *La ciudad de las moscas*, en la Juárez de Virginia Hernández, el mundo ahora es acosado por insectos (lo vimos en la escena inicial de *Noche estrellada*), como una enorme visión de podredumbre casi irredimible. Cano Posadas rescata una cita del *Seminario 20* de Lacan (página 131 de *Aum*) en donde muestra cómo el judeocristianismo inventó un dios que canceló el goce del politeísmo greco-romano por considerarlo abyecto. El cristianismo convierte al goce en pecado, expulsándolo de la verdad del dogma y haciendo del mundo un espacio inmundo. Y si el cristianismo, según Lacan, se presenta como la religión “verdadera”, comprendemos por qué César y sus amigos cómplices quieren restaurar a ese Dios. Como lo ha mostrado Foucault en *Las confesiones de la carne*, el cristianismo es una religión cuya teología, desde los inicios, fue elaborando cuidadosa y sutilmente una serie de represiones encadenadas que culminan en diversas subjetividades y afectan el cuerpo y las prácticas más cotidianas de la vida. A su manera, con el rasgo superyoico, estas subjetividades son producto de la prohibición, porque —como lo planteó Freud— la prohibición, el deber y la culpabilidad son formas de hacer existir al Otro (Laurent y Miller 19). Como lo señala Cano Posadas, no es que el Otro como registro simbólico deje de existir, sino que —como parecen percibirlo Pierre y César— en los últimos dos siglos se ha producido “una transformación peculiar, un arruinamiento” (Cano Posadas 116) del Otro al que estas víctimas-victimarios intentan reparar. Se entiende que ciertos individuos como Pierre y César demanden el regreso a ese mundo donde las libertades están acotadas, muy vigiladas y donde el deseo —incluyendo el privilegio de los varones— puede volver a deleitarse en la transgresión, esquivando en lo posible —por intermediación del fantasma— el pasaje al goce letal.

Si Pierre confiesa una excesiva pasión carnal y sus deseos incestuosos, César, por su parte, pareciera estar todavía en una etapa de su complejo de Edipo en el que demanda

identificarse con una figura paterna suficientemente consistente que, como vimos, su hermano no le ofrece. No hay —como ya vimos— ninguna mención de la madre de Miguel y César en la obra, lo cual marca una diferencia ‘histórica’ de tipo generacional y epocal: Anabel tiene una presencia fuerte que lleva a César a medir la impotencia de su hermano frente a ella y en parte explica los celos que siente respecto a la mirada y atención amorosa de Miguel, al parecer solo preocupado —según él— por su esposa e hijos. De alguna manera, podría pensarse que parte de la violencia expulsada hacia Anabel y sus hijos se origina en esta posición mujeril<sup>8</sup> y subalterna que César percibe en su hermano, reclamo machista no sin matices incestuosos.

Una diferencia con el caso Rivière es que el relato detallado del crimen, tal como lo realiza en sus memorias, está en *Noche estrellada* a cargo de Miguel, el hermano mayor, el fracasado sustituto del padre, el incapaz de proveer y sostener la ley. En cierto modo, hay aquí una anagnórisis a la manera trágica. A la vez, volvemos a encontrarnos con ese rol central de la figura del hermano mayor, como epítome de un orden republicano, fraterno (entre varones), formalmente democrático, devenido después de la muerte del padre (e históricamente, después de la decapitación del rey en la Revolución francesa). Razón suficiente para que dediquemos unas palabras al contexto en el que estos crímenes toman lugar.

### *Del crimen y los contextos*

El contexto social y político del caso Rivière y de la obra de Salcedo constituye un marco de desestabilización de la ley a partir de la precariedad de la situación económica por la que atraviesan las familias protagonistas. A pesar del nuevo orden republicano, los campesinos en la Francia de 1835 carecían del derecho de hablar y ser escuchados en sus de-

---

<sup>8</sup> Suelo diferenciar entre *feminización* y *mujerización*, para evitar confusiones conceptuales: un travesti, por ejemplo, se feminiza, pero un varón sumiso asume la posición subalterna emblemática de la mujer. Trato así de diferenciar la identificación a una imagen de la identificación a un rol.

mandas; privados de las posibilidades de protesta legal, se entiende que el crimen haya funcionado a la manera de una válvula de escape de lo reprimido por las fuerzas policiales, jurídicas y eclesiásticas; se trata de ver el crimen como un pasaje al acto que constituye, en sí mismo, un mensaje dirigido al Otro, mensaje desesperado del subalterno. Es, en primera instancia, su manera de hablar: ¿puede el subalterno hablar?, famosa pregunta temprana de Gayatri Spivak que hay que responder siempre afirmativamente: el subalterno habla, aunque no siempre con palabras. La pregunta que Spivak se hará posteriormente es más precisa y más problemática, incluso para ella misma: ¿Puede el subalterno ser oído por los sectores dominantes?<sup>9</sup> Spivak usa, sospechosamente habida cuenta de los debates lacanianos en los estudios postcoloniales y en los estudios subalternos, el verbo ‘oír’ y no ‘escuchar’, que marcan una diferencia política notable que no podemos desarrollar aquí.

Las ideas de libertad e igualdad de derechos entre diversas clases sociales comenzaban a circular entre más hombres en la Francia de 1800, sobre todo campesinos, como medio de poder disponer de tierras, hacer mejores contratos, ocupar posiciones de gobierno, etc. Se percibía la posibilidad de generar cierto progreso socio-económico familiar a través de acceder a la tierra y otros derechos. “Almost all of Pierre’s father’s story –detailan Davies y Speedy a partir de la investigación realizada por Peter y Favret— is organised around his struggle to acquire more land and his wife’s undoing of his efforts” (212). Sin embargo, vemos cómo, paralelamente a este contexto de reclamos masculinos, la mujer comienza a tomar cartas en el asunto, con la consecuencia de un debilitamiento de la función paterna y el incremento de la violencia machista. Al corroerse la asunción de que es el padre el (único) capaz de oficiar de proveedor familiar –como ocurrirá a partir de la Segunda Guerra Mundial— y debido a una crisis económica que impone la imposibilidad de cubrir ese rol tradicional, la agencia de la mujer en proveerse lo necesario y realizar sus propias demandas no se hace esperar. Pierre y César, cada uno a su manera, llegan a un crimen cuya violencia machista, bajo formas matricidas y fraticidas, parecieran querer reinstalar la

---

<sup>9</sup> Ver “¿Puede el subalterno hablar?” y “¿Podemos oír al subalterno?”.

ley, la figura todopoderosa del padre para frenar el empoderamiento femenino. Ambos quieren ‘cambiar’ el mundo y restaurar al Padre: “Cuando uno –dice César— no está contento con lo que hay a su alrededor, debe cambiarlo –intentarlo al menos—, porque si no lo haces, si te resignas, te haces joto” (27). Hacerse joto es la frontera que no se puede cruzar, el peligro absoluto para la sexualidad machista, lo que desbarata al sujeto y al mundo, lo que *mujeriza* al varón, esa homosexualidad que habita su propio deseo, que lo asusta, aunque –como vemos en *Noche estrellada*— no deje de llevarlo a la formación de clanes homosociales. El mismo Miguel balbucea frente a su esposa los peligros que César correría si se lo alejara de la familia, como ella demanda:

HERMANO: ¿Echarlo como a un perro? ¿Eso quieres? ¿Qué haga una vida de vagabundo pidiendo quizá limosna en cada esquina? ¿Limpiando a lo mejor los carros cuando el semáforo se pone en rojo, u obligado a echar fuego por la boca? ¿Drogándose en los parques como si fuera un huérfano? ¿O prostituyéndose como hacen tantos de su edad en algún tugurio? ¿Dejándose manosear a cambio de una pieza de pollo rostizado? ¿Dejándose coger para poder mal vivir y pagar la renta de un cuartucho? ¡Si apenas tiene quince años, si es sólo un muchacho, Anabel! (25)

La lista de males que Miguel hace responde a los miedos y culpas que los encuadres disfuncionales familiares causan en este mundo crepuscular neoliberal en el que, además, las familias han incrementado su precariedad al ser desarraigadas de lugares devastados económicamente y al haberse instalado con alguna ‘decencia’ en otro lugar. Los lazos familiares y de solidaridad quedan así sumamente afectados. Lo relevante de la lista de males que hace Miguel es cómo sutilmente su discurso se va aproximando a la cuestión de capitalismo y sexualidad, dejando emerger los miedos que amenazan lo más íntimo, pero también, lo más estructural del patriarcado: la masculinidad acechada por el deseo homosexual reprimido. No es casual, entonces, que Anabel, como una Lisístrata de hoy y como en varias ocasiones hizo la madre de Pierre con su esposo, refuerce el impedimento de ejercer dicha masculinidad y, en consecuencia, de limitar la posibilidad del varón de ser marido y padre:

ANABEL: ¡No te me acerques! ¡Ya no me abrases! A partir de este momento levanto un muro entre nosotros. Jamás te permitiré que me abrases otra vez, no hasta que resuelvas el problema: ¿o lo resuelvo yo? (26)

Hay una sospecha amenazante sobre ese más allá de la función fálica, ese La Mujer como dimensión de un goce desconocido. Lo mismo le pasa a Pierre; como nos dicen Davies y Speedy, “The social changes in which Pierre Rivière and his family were caught up, in which their conflicting actions made sense to them, were struggles that were not yet freely articulated or even able to be named” (213). *Eso* todavía ‘no articulado’, *eso* que carece todavía de significantes y por ende su posibilidad de convertirse en demanda legal, jurídica al Otro, es el Real de un malestar en la cultura del capitalismo que, por su misma mudez, dispara una violencia orientada a los cuerpos. Por eso

Pierre Rivière dreamt of a world in which women did not have the power to ruin their husbands, but was caught in a time when there was no legal or religious framework that could set his father and mother free from each other. This is a story of the not-yet-known, the unthinkable, coming to be thought, becoming visible, at terrible personal cost for those caught up in the emotional impossibilities of the present time and place that they lived in. What is visible now has become so through conflict such as this, where what is desired, and what is possible, have come into lethal conflict. (Davies y Speedy 213)

“Lo que es visible ahora” es precisamente, como planteamos antes, lo ominoso que yace en las relaciones familiares, sobre todo en el matrimonio, que despliega violencia por la falta de un encuadre jurídico para resolver los conflictos.

Indudablemente la obra de Salcedo, como el caso de Pierre, nos interroga sobre la cuestión de la lucha entre el Bien y el Mal, pero sobre todo, como ocurrió en Francia, se interroga sobre la imputabilidad posible de Pierre a partir de la sospecha de una enfermedad mental. *Noche estrellada* coloca al público, no solo en situación de discernir su complicidad civil con el crimen, sino también en la posición que en 1835 tuvieron los jueces. En

ambos casos, se trata de la verdad, sea la del caso o de la escena, de sus causas, a fin de discernir entre locura y cordura, tema que, como se sabe, preocupó en su momento a Foucault. Salcedo pone en manos del público discernir entre esa condición de victimario-víctima de César, la consistencia del crimen, el rol de la figura masculina en las familias postedípicas y la justicia de las estrategias implementadas por las mujeres.

En *Noche estrellada* Salcedo nos presenta al hermano mayor enfrentando la caída de la autoridad, lo cual lo lleva a una ceguera de irresponsabilidad respecto de su familia, del comportamiento de su hermano y finalmente de las fallas en la paternidad. Conviene explorar esta temática en otras obras de Hugo Salcedo y de otros dramaturgos fronterizos.

### *Subalternidad de la mujer: viñetas para la indignación*

Comencemos explorando *Nosotras que los queremos tanto*, título que se nos develará luego como irónico, pero iluminador de cómo a cierta posición masculina trastornada por múltiples factores –tal como analizamos para *Noche estrellada*— corresponde un posicionamiento femenino determinado. Si la mujer es emblema de todas las subalternidades en el patriarcado, podemos hablar entonces de una mujerización progresiva del varón en el capitalismo, de alguna manera ya planteado por Marx en *El Capital*; conviene distinguir –como ya vimos— *mujerización* como posicionamiento frente al poder y pérdida de hegemonía, de *feminización* que nos lleva a cuestiones de género, cuando el sujeto masculino desea devenir mujer, molecularizarse –siguiendo sugerencias de Deleuze y Guattari— como homosexual, como travesti, transexual o cualquier variante queer, es decir, sacar su cuerpo de la lógica binaria (fálica). Obviamente, estas cuestiones van más allá de la anatomía. Esa mujerización desata en el varón la agresividad y lo lleva a pasar al acto delictivo, con violencias y abusos de todo tipo de la mujer y de todos aquellos que conforman para él el amplio espectro de la subalternidad (hijos, niños, pobres, otras razas, discapacitados, etc.). Desde Lacan podemos

expresar lo anterior diciendo que la mujerización del mundo actual tiene que ver, no tanto con el avance de las mujeres en posiciones tradicionalmente ejercidas por los varones ni tampoco porque algunos varones asuman emotividades usualmente atribuidas a las mujeres; la mujerización ocurre porque cae el paradigma de la ley universal del para todos de la función fálica y, como contrapartida, avanza la idea de que cada sujeto es una excepción y, en consecuencia, ya es muy difícil encontrar una ley capaz de regir a todos, al colectivo. Se va imponiendo la lógica del no-todo. De ahí que comience a percibirse que el Otro, el gran Otro del registro simbólico, en tanto coherente y absoluto, no-existe. Y esto no es necesariamente negativo: las transformaciones de este pasaje del gran Otro al Otro-que-no-existe son resultado de las movilizaciones de miles de personas, sobre todo jóvenes y particularmente mujeres que logran organizar sus demandas por mejores derechos laborales y reproductivos; lo mismo puede decirse de las mayorías que exigen justicia, que abogan por legislaciones para proteger el planeta y por los derechos humanos en general.

Casi todas las viñetas de esta pieza se organizan de la misma manera: se nos presenta algo familiar y sutil y luego sorpresivamente se visualiza lo siniestro. Esta técnica tiene su genealogía en el teatro latinoamericano: sin duda podemos remontarnos a *El señor Galíndez* (1973) primero y más tarde *Potestad* (1985) de Eduardo Pavlovsky, ambas emblemas en este procedimiento ‘psicoanalítico’ que entrapa al público y luego lo sacude en su propia ominosidad; se trata de un procedimiento que ya no responde al teatro como Discurso del Amo o Discurso de la Universidad, típico del teatro de izquierda de los años 70s. A diferencia de iluminar al público con una verdad del que éste estaría desprovisto, Salcedo, como ocurre en esas obras de Pavlovsky, deja en manos del público ese horror para ser elaborado fuera de la escena. Ya no estamos ante el temor y piedad de la catarsis trágica, sino frente a un teatro que deja en suspenso la justicia poética y todo el imaginario desplegado frente a la catástrofe. Así, cada miembro del público debe resolver la indignación que la escena le provoque. Para la praxis teatral este teatro es un modo posible de comenzar a trabajar la emancipación frente a los determinantes del neoliberalismo global, en un mundo

en el que se han desprestigiado los discursos utópicos y donde el sujeto del inconsciente está constantemente avasallado.

Al hacerlo, las viñetas entregan el *sinthome*, esto es, ese goce y ese Real teorizado por Lacan (*Seminario 23 El sinthome*) para que el público decida cómo va a arreglárselas con él porque, al fin y al cabo, lo expuesto en la escena le concierne en lo íntimo, en lo privado y en lo público. Ya no es el dramaturgo el que ofrece soluciones desde la escena, sino que solo expone lo siniestro y traslada la justicia a manos del público para que éste elabore la situación y, en lo posible, logre articular un significante flotante<sup>10</sup> que le permita comenzar un proceso de emancipación en la vida comunitaria.

### *Animalización de la mujer: Mujeres-objeto, mujeres mercancías*

Recorramos las diez viñetas escénicas que conforman la obra de Salcedo, en la que se exhiben varios tipos de frontera que los personajes intentan traspasar, no solamente políticas, sino también emocionales y, todavía más grave, pulsionales. En la primera, titulada “Dominga”, un padre negocia con un hombre mayor la venta de su hija adolescente para conseguir dinero a fin de “pasar al otro lado”, y lo hace con la complicidad de su esposa. La familia vive en medio de un basural apestado de moscas y colmado de niños arrasados por el hambre y la miseria. El público va presenciando una escena en la que dos hombres negocian, supuestamente, una vaca, para sorprenderse al final con la venta de la hija. Esta escena inicial va a contraponerse, como veremos, con la escena 8, titulada “Io” en la que el público

---

<sup>10</sup> Ernesto Laclau ha planteado en su libro *La razón populista* la idea del significante flotante cuya función consiste en permitir la demanda realizada por sectores diversos e incluso antagonicos frente al Estado. Es un significante que de alguna manera articula también alianzas temporarias entre diversos sectores en su lucha por reclamos ante el Estado. Este significante no amarrado o ligado a un significado cumple una función temporaria en el juego democrático en tanto abre y también sutura una brecha en el campo del juego frente a la hegemonía en procura de articular una contrahegemonía.

asiste al proceso inverso: la escena inicia con un encuentro sexual de un varón casado con una doncella quien, al final, es metamorfoseada, de acuerdo al mito griego, en una vaca.

Como se sabe, la reflexión sobre la animalización del ser humano se remonta en Occidente al mundo greco-romano. Aristóteles ya definía al esclavo como un animal que hablaba. El cristianismo matizó en parte esta condición cuando transformó al esclavo clásico en un siervo de Dios y, en parte, le reconocía cierta cualidad humana, no obstante la explotación de los siervos posterior a la caída del Imperio Romano, durante la Edad Media y el comienzo de la Modernidad (indígenas, negros, sin discriminación de género y de edad fueron víctimas de estos proyectos ‘civilizatorios’ europeos). Más tarde, la Ilustración retomó el debate, al apuntar a la educación de niños y mujeres para incorporarlos a los proyectos nacionales y productivos de la primera etapa de la industrialización. No sorprende que los animales de las fábulas (La Fontaine, Iriarte, Samaniego), en la línea de la educación del soberano y de la definición de nuevas formas de gobernabilidad republicana, fueran también los instrumentos para inculcar la ideología del Estado en la mentalidad infantil, poniendo en el mismo nivel al niño con el animal y de ese modo empezando a disolver la frontera que separa lo animal de lo humano. Las moralejas sugieren que uno debe comportarse como los animales, o bien que los animales son ejemplos de racionalidad.

Luego vendría el avance de la psiquiatría y la criminología con sus ramificaciones ‘científicas’ capaces de patologizar las conductas y determinar grados de bestialismo, ya alejadas de las tradiciones alegóricas y éticas de los bestiarios antiguos. No es casual que pronto apareciera en escena la cuestión del deseo y de la sexualidad ligada a este debate. La animalidad ha sido retomada en nuestros tiempos por Bataille, Derrida, Foucault, Agamben. Zwart y muchos otros, quienes detallan el manejo biopolítico del cuerpo, los impactos a nivel del género sexual, tanto de hombres como de mujeres aunque, con mayor énfasis – bestialidad o brutalidad masculina de por medio— sobre el cuerpo de la mujer. Por esta vía, el placer, hasta cierto punto ‘civilizado o decente’ en las sociedades de control y vigilancia, va dejando pase al goce desenfrenado que, al liberar lo pulsional, arrasa con la ley y desplie-

ga todo su potencial de violencia y animalidad. Si el erotismo se entendía como un goce admitido por un jugueteo, una infracción temporaria con la transgresión graduada por el fantasma, hoy la sexualidad apunta a lo inmediato de la satisfacción, sin importar demasiado el otro, completamente abordado como objeto, como carne, como desecho. Que dicha carne tenga valor de mercancía en el mercado no deja de ser consecuente con la lógica del capital: el mundo va progresivamente deviniendo en matadero y de ahí que —tal como lo ha planteado Achille Mbembe—necesitemos incorporar el concepto de necropolítica para entender ese horror. Olga Tiberi, en su lectura de Derrida, señala al pasar la transformación del lugar del animal en el mundo humano y que nosotros podemos hoy, en tiempos neoliberales, comprobar su expansión al incorporar al ser humano en esa secuencia:

la escritura derridiana invierte y desplaza la relación jerárquica que, tradicionalmente, ha relegado al animal a un segundo plano y condujo al hombre a un tratamiento de los animales concebidos para el consumo humano, para la diversión (la caza), para el entretenimiento (el encierro del zoológico), para la experimentación química, para el trabajo, como mercancía (el animal en tanto “ganado”). [...] Asimismo, invirtiendo la jerarquía hombre / animal, [Derrida, en *La bestia y el soberano*] escribe “en nombre de lo humano, de los derechos del hombre y de lo humanitario, se trata a otros hombres como bestias y uno se convierte, a su vez, por consiguiente, en inhumano, cruel, bestial, en lobo”.

En la viñeta inicial titulada “Dominga”, asistimos a un pacto entre varones, mediado por el calor, la cerveza y la necesidad. Misael, el comprador, muestra cierta resistencia y Audárico, el padre de la vaca-muchacha, hace lo imposible por conseguir un intercambio que le sea favorable para lograr el dinero suficiente para la travesía, el cruce de la frontera, el pago al coyote y la difícil acomodación en el otro lado. Audárico, en todo momento, enfatiza la conveniencia del negocio para su comprador. El objeto de intercambio, animalizado, es escrutinado al detalle como en los viejos mercados de esclavos o en las ferias de compra de ganado, manteniendo todavía la ambigüedad del objeto frente al público:

AUDÁRICO: ¿Le revisaste las ubres? Créeme que está bien sanita. Recién parida, casi. [...] Tiene fuertes los músculos del cuello. Va a servirte para mucho. Puede aguantar buenas jornadas en la siembra, si para eso la ocupas, allá donde tienes tu parcelita de aguacates... O si quieres hasta en el pozo de agua. Nada más es que la acostumbres y solita bien que se acomoda. (50).

Solo al final, cuando aparece la muchacha en escena, se produce la denotación de un lenguaje tramposo que, sin embargo, reinstala la connotación del abuso sexual y laboral. La muchacha, el objeto de intercambio, es vendida como un animal fácilmente domesticable debido a su supuesta sumisión ingénita.<sup>11</sup> El comprador, por su parte, regatea el precio aduciendo los recientes gastos funerarios por la muerte de su “chaparra” (51), lo cual deja vislumbrar previos intercambios similares con muchachas-vacas que, una vez abusadas y masacradas, dejan una vacante que debe ser llenada nuevamente. Convenido el precio, sale a escena Dominga:

DOMINGA: Papá...

AUDÁRICO: Te vas con Misael. Ya. Ahorita mismo. Sin mirar atrás. De frente...

DOMINGA: (*Con un hilo de voz.*) Mamá...

LUCILA: ¿No oíste a tu padre? Afuera. Vete.

AUDÁRICO: (*Amenazante.*) Y nadita de problemas. Nadita de nada o te surto a cachetadas. (53)

---

<sup>11</sup> Se sabe del casamiento de niñas con hombres mayores en varias culturas; que esta cuestión no es privilegio de ciertas clases socialmente desfavorecidas o de cierta religión en particular, lo demuestra una nota titulada “Matrimonio infantil en EEUU: más de 13.000 menores casadas legalmente cada año, a veces con sus violadores”, publicada en junio de 2018 como resultado de investigaciones de campo. La nota detalla que “Un trabajo de investigación publicado en 2016 por el programa *Frontline*, de la televisión pública estadounidense, PBS, a partir de datos de organizaciones no gubernamentales, reveló que el **67%** de los menores que contraen matrimonio en EE UU tienen **17 años; el 29%, 16; el 4%, 15; y el 1%, menos de 15**. Al menos seis niñas tenían **12 años** cuando fueron casadas; 51 tenían 13; y 985, 14. En estados como Alaska, Luisiana y Carolina del Sur se han otorgado certificados de matrimonio a niñas de 12 años de edad, y otros 14 estados han dado luz verde a casamientos de niñas de 13 años”.

La madre solo al final atina a exclamar, con ambigüedad emotiva, un “Dominga, Dominga...”, frase que no aparece enmarcada por signos de admiración, lo cual deja el enunciado en la franja de la indiferencia materna. Es como si el contexto de miseria y depravación en el que se mueven estos personajes ya hubiera llegado a un grado tan extremo de cosificación, que la emotividad ha desaparecido por completo. Solo se enuncia, pero no hay tono. La sumisión cómplice de Lucila, como esposa y como madre, es la que sostiene la figura inapelable del macho. Como veremos en el resto de las viñetas, esta estrategia dramática de Hugo Salcedo, que no adoctrina sobre el abuso masculino y paterno ni sobre la sumisión femenina, irá gradualmente a lo largo de la pieza produciendo en el público una indignación y deseos de sublevación y rebeldía, pero sobre todo una interrogación que hace juego irónico con el título de la obra: ¿cómo es posible o qué es lo que causa o está en juego en la mujer para permitir tanto abuso masculino? ¿Qué goce está involucrado aquí en la mujer para soportar tanta injusticia? La respuesta queda —como ya dijimos— del lado de la audiencia, pues no está proporcionada por la obra.

### *Mujeres, incesto y abuso infantil*

La indignación por el abuso infantil se registra nuevamente en la viñeta 7 titulada “Britney”. Asistimos aquí a una autopsia realizada por el Dr. Martínez y la enfermera Sandra sobre una criatura rubia de dos meses de edad que, supuestamente, ha muerto a causa de una bronco-aspiración, esto es, la aspiración accidental de sólidos o líquidos por la vía aérea, que puede afectar a adultos, pero particularmente a niños. Los padres, devastados, esperan el resultado de la autopsia.

SANDRA: Inconsolables. Su primera niña y mire nada más cómo se les acaba el sueño... En la mañana dejan a la chiquita encargada con la prima; con la prima y su novio. Porque el papá salió como siempre temprano a su trabajo. (73).

La madre encontró ya sin vida a la pequeña Britney, nombre supuestamente adoptado por el éxito de la famosa cantante de rock,<sup>12</sup> a su regreso de una escapada a cobrar un cheque en un banco cercano a su casa. Así presentado el hecho, pareciera tratarse, como lo manifiesta el doctor, de una circunstancia atribuible al destino:

MARTINEZ: Hay —a ver si lo digo bien—, hay una fuerza más allá de lo comprensible. Seamos creyentes o no. Algo que está ahí y busca el equilibrio. ¿Y las razones? Quién sabe. Así sucede. Tranquilícese. (74)

Se entiende que el Dr. Martínez, con esta manera de pensar, explote de ira cuando entra el laboratorista trayendo el resultado de la autopsia:

MARTINEZ: (*Furioso.*) ¿Qué?

LABORATORISTA: Sí, doctor.

MARTINEZ: ¡Que se pudran vivos! Es... es la barbarie.

SANDRA: ¿Qué pasó?

LABORATORISTA: Semen, Sandrita. Le encontraron semen en los pulmones a la niña. (75)

En esta viñeta irrumpe lo siniestro y también queda a cargo del público decidir la identidad del emisor del semen y del abuso infantil. ¿El padre o el novio de la prima? El abuso pareciera atribuible al novio de la prima, pero eso es lo de menos. Lo que flota a lo largo de la viñeta, lo ominoso que percibimos en el sustrato de la escena es, obviamente, la desdicha de un matrimonio arrasado por la muerte de su primogénita, pero sobre todo la forma en que los compromisos laborales que aseguren la subsistencia en la sociedad actual, los conmina a ausentarse del hogar con la consecuencia de la desprotección sufrida por los niños. No es que en la familia tradicional, con la madre como ama de casa a cargo de los niños, no se produjeran abusos y violaciones de menores, casi siempre realizados por un familiar o conocido cercano a la víctima, tal como lo demuestran cientos de investigaciones. Sin embargo, la precariedad y el peligro inminente para los pequeños ponen al público en la

---

<sup>12</sup> Volvemos a toparnos con la cuestión del nombre; en este caso, Britney es el significante que da cuenta del deseo de los padres respecto de su niña y a la vez de su alienación a la cultura de masas.

encrucijada entre tradición y malestar en la sociedad neoliberal actual como dos callejones sin salida; cualquier alternativa conduce a un saldo desdichado y hasta letal. Es probable que varios miembros del público hayan dejado en casa a sus propios hijos con alguien que no logra registrar la prohibición y hace un pasaje al acto criminal impulsado por un goce sin fronteras. Lo ominoso se expande por la platea y tal vez deje mudo a más de uno, como a la madre de Britney que “no hablará nunca más” (73). Pero es esperable, también, que ese primer impacto sacuda la dimensión ética y política de quienes asisten al espectáculo y, como resultado, los lleve a reconsiderar las condiciones socio-políticas en que se instalan las familias actuales dentro de los marcos cosificantes y nihilistas del neoliberalismo actual.

El psicoanalista argentino Jorge Alemán lo dice en forma contundente: “El nihilismo es la tonalidad afectiva, la disposición espiritual del capitalismo neoliberal”; sus características más notables son: la aseveración de que ‘dios ha muerto’ y sus consecuencias; la vida convertida en capital humano explotable y redituable para beneficio de los sectores dominantes; la política corrompida y convertida en “pura gestión desconectada del amor a la patria y a la causa de la justicia y la igualdad”; el individualismo egoísta en la administración de la relación con el prójimo; el estado de guerra permanente “sin declarar”; la producción y circulación de noticias falsas o fabricadas por los medios para la manipulación masiva. Por todo ello, la praxis teatral –siguiendo la propuesta de la política lacaniana— suscribe este enunciado de Alemán: “Ahora más que nunca transformar lo colectivo es examinar la propia ética de vida en cada uno”.

La viñeta 3 también nos introduce a varios temas: el machismo desembozado, la rutina matrimonial, el abuso infantil y el incesto. Alberto y Eloísa conforman un matrimonio que ha perdido el encanto y solo deja espacio para tensiones y reclamos. Ambos personajes, “si no fuera por...” la niña, Angeliquita, se irían cada uno por su lado. La bebé, “un angelito del templo” (58) al que le faltan las alitas, al decir del padre, llora continuamente y vive “desnutrida y enfermiza” (58). La viñeta inicia con Alberto sentado en una silla, “con la mi-

*rada perdida*” (57). Habla para sí y para el público, quejándose de su mujer y de su vida de casado sin mayores incentivos de placer y aventura sexual:

ALBERTO: Reclamos. Que si esto. Que si lo otro. Gritos. Que la leche de la niña, que el arroz o la papilla. Lo bonito se pasó de la noche a la mañana. Una tarde de calentura y párale de contar. Se acabó el encanto. Se esfumó la magia. Y ahora de aquí al infierno de todos los días, hasta cuando uno se muera, si es que puede haber lugar para ese milagro. [...] De haber tenido un tantito así de inteligencia; un milímetro, un gramo, una pluma de avestruz... (57)

Ese “uno’ que por milagro se realizaría corresponde a su deseo de muerte para Eloísa, que le permitiría, de ocurrir, volver a su vida de soltero. El casamiento se le aparece a Alberto como una imposición social que lo excede, a la que se ha cedido por peso de la tradición pero sin mayores convicciones. Se aprecia la vida anterior al casamiento en retrospectiva, cuando ya pesan otros mandatos, particularmente la responsabilidad como esposo y padre. Sin embargo, Alberto es un macho cuyas pulsiones no parecen registrar las interdicciones que impone la tradición, la ley y la moral. Cuando Eloísa comienza a bañar a la pequeña delante de su esposo, Alberto olvida las imposiciones de lo simbólico, del Otro, y va inclinándose hacia el goce incestuoso, alertando a la vez a su mujer con lo peor del machismo:

ALBERTO: Sus chichitas se le paralizan con el agua. Angeliquita... parece un angelito del templo. De los que adornan el altar. Nada más le faltan las alitas. Mira su rajadita de sandía... tan chiquita y tan rosita. Tan poquita cosa... (*Ella lo mira con desconfianza.*) Las dos piernitas y su cosita, como un pan dulce, un bizcochito... [...] Ya te lo he dicho antes. Ya te había dicho que no le quites la ropa ni la bañes enfrente de mí porque acuérdate, Eloísa, yo soy hombre y no respondo... (*Resopla.*) No respondo, eh... (58)

Inmediatamente tenemos la didascalía que dice “*Oscuro. Una pausa*”. Es el momento de invisibilidad en el que Alberto pasa al acto incestuoso que, como ocurre en miles de familias (algunas hasta muy bien “constituidas”), es invisibilizado. Volvemos al tema freudiano de lo siniestro. En el seno de lo familiar anida ese malestar que el sujeto habita en sí

mismo y en el exterior. Por los datos que provee la viñeta, se trata de una familia de pocos recursos (niña desnutrida y enfermiza, imposibilidad de bañarla en el baño porque hace frío, etc.). Estamos frente a un padre que, nuevamente, no logra ni ejercer ni mantener la paternidad y transgrede los más caros mandatos de la civilización.

ALBERTO: (*Bajo la luz de un cenital. Abatido.*) Te dije, Eloísa. No me la dejes sola. Ya te lo había dicho antes. Yo soy hombre... ¿qué le puedo hacer ahora? ¡Ya no grites! Tú te fuiste y me la dejaste sola luego de haberla bañado y de habérmela enseñado toda, rosita, sin ropa, como un tamalito desenvuelto... Soy hombre y no respondo... (59)

La máquina machista dispara inmediatamente la culpa y la proyecta en la mujer, sobre la esposa. Es ella la que debería, según Alberto, estar advertida de las pulsiones que agitan al macho. La niña, convertida en objeto comestible, resulta víctima, según Alberto, por el descuido de su esposa. Eloísa solo grita. El público, en general y particularmente el femenino, se queda con el horror, la incomodidad y la furia frente a lo expuesto. ¿Qué debería hacer la mujer frente a este paisaje de abuso? ¿Basta gritar? La escena concluye en un silencio cómplice atroz después de las palabras de Alberto. ¿Cómo puede una mujer, una esposa, una madre enfrentarse a esto y solo gritar? La respuesta a estas preguntas queda del lado de *cada miembro* del público, con su singularidad, experiencia y responsabilidad.

Cuando la praxis teatral habla de promover un teatro que le permita al subalterno construir contra-hegemonía, se refiere precisamente a este posicionamiento de la escena sin conclusión, sin justicia poética, dejando la deliberación sobre el goce en cada uno de los asistentes. Es el debate posterior a la representación el que dilucidará desde cada cual la ética con la que se debe abordar estos temas, sea la venta de una hija, como en la viñeta inicial, o frente al incesto y abuso infantil en el seno mismo de la familia. Comprobamos una vez más la debilidad de la ley que termina afectando a los más vulnerables (no solo los niños como víctimas, sino a los adultos que lo rodean) con una culpa impagable. El goce sin freno se dispara y arrasa con los mandatos más básicos de la sociedad, sin importar el grado de educación, la edad o la raza de los protagonistas.

### *Obediencia ciega, feminicidio e instante de santidad*

*Nosotras...* es una obra que no se plantea fronteras políticas —como gran parte del teatro fronterizo— porque el malestar en la cultura causado por la caída de la autoridad y la ley es planetario, amén de incentivarse con la fase neoliberal del capitalismo. Salcedo se propone dar cuenta de otras fronteras, más sutiles pero no menos perniciosas que las fronteras geopolíticas.

La viñeta 4 nos lleva a un país musulmán y lo primero que la escena nos presenta, tal como lo plantea la didascalía inicial, es una mujer enterrada hasta la cabeza: “Sólo resalta entre el árido paisaje, la cabeza de Maimoüna que tiene el cuerpo enterrado del cuello hacia abajo” (59). Hay aquí una rememoración intratextual de la beckettiana *Endgame* (*Final de partida* en su traducción al español, más acorde con el original en francés *Fin de partie*), con la diferencia que en Beckett ya son ambos padres de Hamm, el hijo paralítico y ciego, los que están metidos en tachos de basura. Son un desecho, un desperdicio. Maimoüna tiene 24, está casada con Abdel, quien con ella suma cinco esposas. Ella, autoanimalizada como un gatito, nos dice:

MAIMOÜNA: (...) Delito: haber desobedecido las correctas maneras a la hora vespéral del té de hierbabuena, con Abdel, mi marido, y enfrente de Hamid y Aziz, sus amigos. (59)

Ha cometido, según el marido, una falta a la tradición al quitarse el velo frente a otros hombres en una tarde de cincuenta grados de calor. Ella reproduce las frases dichas por Abdel: “¡Que todo es la tradición! ¡Que la vida gira alrededor de la tradición! Que la forma de vivir de nosotras es la misma aquí y en todos lados” (60). La frase es verdadera en su mediodecir, en el sentido de que, aunque cambien las costumbres, aunque haya variaciones culturales o religiosas, el patriarcado y el machismo es universal: deja a la mujer siempre enterrada hasta la cabeza. Y es que ella misma afirma: “¡Soy mi propia enemiga! No soy

como imaginan: soy peor de lo que imaginan” (59). Otra memoria intertextual con el famoso “Yo, la peor de todas” de Sor Juana; la referencia mexicana aquí podría parecer exagerada, pero el texto mismo la avala cuando Maimoüna enumera a las otras esposas, otras víctimas: “Y éramos casi cinco. Casi cinco. ¡Cerde cabrona, tortilla, vieja puta, *vete mucho a la chingada!*” (59, el subrayado es mío). Estas cinco son “sólo una y nomás nos susurramos a escondidas mientras los hombres se embriagan entre risotadas y cigarros de hashish...” (60). Las esposas no se singularizan, forman un ‘uno’ que vale para todas, son intercambiables, y como nos recuerda la referencia sorjuanesca, tampoco pueden hablar, ya no sobre teología y en la iglesia, sino en la misma casa familiar.

Del lado de la mujer, la represión, la sumisión, la obediencia, la indiferenciación; del lado masculino el goce, la risotada, el grito. Como la Dominga de la viñeta 1, Maimoüna también fue entregada por los padres a Abdel. A pesar de eso, ella evoca con cierta felicidad el día de su boda, cuando se lavó sus intimidades para recibir al marido, del que se apeña porque ahora quedará solo con cuatro esposas” “yo me lavé mi intimidad para que él llegara entre vociferaciones de borracho y gritos de los invitados que aplaudían y miraban entre las costuras de nuestra cortina de lona” (60). Su desgracia no se hizo esperar: al no quedar embarazada, comenzó el maltrato de Abdel, de ahí que tomara otras esposas, en las que pudo reproducirse y satisfacer su inconsciente deseo de inmortalidad. Maimoüna confiesa, además, que deseaba tener un varón, un Abdelito y no una Abdlita, ya que “las niñas no tenemos horizonte firme para crecer...” (60). Esterilidad de la mujer y esterilidad del desierto se equiparan. Por todo ello se quitó el velo y salió corriendo hasta que la alcanzaron y la enterraron. Los amigos de Abdel lo incitan a iniciar el sacrificio visto que Maimoüna ahora no calla; recuerda a su prima Arminda y, reproduciendo la mirada masculina y sin dejar de rozar por un instante, espejo mediante, el deseo lésbico, la cosifica:

MAIMOÜNA: [...] Tan guapa ella, y tanto que si su marido la hubiera visto completita, desnuda de pies a cabeza, natural a la luz de estas noches eternas, hubiera disfrutado sus mamas llenas de leche, sus tobillos fuertes y esa

espalda dibujada como un mapa por lo transparente de la piel: venitas rojas, hilos azules. Y el torso con sus costillitas tan bien acomodadas” (61).

Los amigos de Abdel que participan de este sacrificio acicatean a Abdel para que tire la primera piedra; cada vez más enfurecidos por el discurso de Maimoüna, la tratan de delirante, de traidora, de ramera; le recuerdan además que todavía le quedan cuatro esposas. Abdel duda y Maimoüna hace su último intento para salvarse a sí misma: “¿Qué te hice si todo fue cuidarte?” (61). Mientras tanto, Maimoüna hace su reflexión final, preguntándose si la situación de las mujeres será igual en todas partes, si quitarse el velo será siempre un motivo criminal, se consuela pensando que al menos no le pasa como a las mujeres de “Abis A Beba”, a quienes le hunden el velo en la boca en pedacitos “para que no puedan maldecir en voz alta a la costumbre, a la familia, a la gente que uno quiso” (62). De pronto, como resultado de esta comparación de lo peor con lo peor, llega a la verdad, *su* verdad: “¡Ya no quiero a nadie! ¡Ya no quiero nada! Bonita ventura. Solo me quiero a mí misma. A nadie más. A nadie” (62). Secuencia enunciativa que la rescata al borde mismo de su muerte, justo cuando reconoce la muerte de su deseo: no querer nada. ‘No querer nada’ es la instancia que Arthur Schopenhauer va a conceptualizar en su filosofía como santidad; se trata del momento en que el sujeto, según el filósofo, después de desligarse de lo fenoménico, accede al saber de la voluntad como cosa en sí y logra cancelarla en su individualidad. Inmediatamente, la didascalia cierra la viñeta: “*una piedra gira con fuerza por el piso. Con rapidez se estrella en la cabeza de Maimoüna que se quiebra al impacto. Oscuro un segundo antes, o casi...*” (62). El sacrificio se ha consumado. Una mujer más ha sido inmolada en nombre de la tradición, de la familia y de la religión por el poder masculino desplegado en todo su goce mortífero y sádico. Sin embargo, volvemos a comprobar cómo Salcedo deja nuevamente al público sancionar si ha presenciado o no un sacrificio o un crimen; nuevamente la mujer es víctima de su sumisión acrítica y hasta de cierta complicidad con el poder patriarcal que la amordaza, que cancela su singularidad y finalmente la desaparece también físicamente. ¿Quedarán

las mujeres de entre el público con ganas de gritar desaforadamente frente a esta representación?

### *Responsabilidad femenina y violencia masculina*

Este machismo desenfadado y atroz reaparece con toda su virulencia en la viñeta 8 titulada “Indira”, cuya anécdota ocurre en el norte pakistaní; en ese caso, la absurdidad de la tradición para un público occidental se resuelve en pura indignación, no tanto por las reglas que rigen esa sociedad, sino por la pasividad femenina frente a ese mundo masculino: Indira es castigada con cincuenta azotes porque su hermano Uriel ha cometido adulterio con una mujer casada y con hijos; Indira, en tanto hija mayor en ausencia del padre muerto, es la responsable por la conducta de su hermano varón y es castigada por ello, a fin de que aprenda “a cuidar a los hermanos” (78); es que corresponde a Indira limpiar el nombre de la familia entera (79). Se trata, además, de un castigo ejemplar “para que recuerden todas” (78). La viñeta, al comienzo, deja oír voces de mujeres que, en medio del desierto, se lamentan de su destino. Hasta cierto punto parecen las voces de las mujeres muertas de Juárez, convertidas en moscas insidiosas, tal como se escuchan en *La ciudad de las moscas* de Virginia Hernández. Uno de los soldados a cargo del castigo, al parecer ajeno a esa cultura, se queja de que no distingue, entre esas mujeres, a Indira, ya que todas son, para él, iguales, “con tanto trapo que las cubre de pies y cabeza” (76). El otro soldado, seguramente pakistaní, le aclara que las distinguen “por las cejas, los ojos, las pestañas, las pupilas...” (76), esto es, mediante signos de un cuerpo femenino fragmentado y hasta residual, limitado a lo escasamente visible; no hay forma de identificarlas de otro modo y tampoco importa, ya que todas valen lo mismo, pues a las mujeres, tal como lo dice la Mujer B, solo les queda ir “A moler los granos. A trasquilar borregos. A limpiar las ollas. A servir. (79)

En cambio, los hombres, como Uriel, solo por ser hombres, están del lado del placer y del goce: pueden divertirse jugando bolos y lanzando pelotas, tomar té y fumar cigarrillos (79), y también ir más allá del placer, transgrediendo incluso las normas que los rigen como varones, cometiendo adulterio. Uriel, sin embargo, parece desconocer las reglas de su tradición cultural y cierra la escena con una inocencia siniestra capaz de incrementar todavía más la furia del público al que, una vez más, se le entrega la posibilidad de enjuiciar a Indira, a las mujeres atemorizadas por siglos e inconscientemente cómplices del patriarcado, la conducta de los soldados que por obediencia debida hacen cumplir la ley y finalmente juzgar al joven Uriel quien, desconociendo la norma, no por eso es menos cómplice, aun cuando quede a su cargo cuestionar finalmente la absurdidad de su propia cultura masculina y se haga preguntas a sí mismo:

URIEL: (*Solo, profundo.*) ¿Un beso le trae cincuenta azotes a la hermana? ¿Un beso hace tanto? (79)

### *Mujeres contra mujeres: estrategia del patriarcado y el neoliberalismo*

Visto este panorama oriental, no sorprende que *Nosotras que los queremos tanto* se cierre con la viñeta 10, titulada “Amou”; vale la pena anotar que dicho “cierre” puede ser conmutado por alguna de las viñetas restantes, si el teatrista así lo dispusiera. Salcedo no expresa, como en *El viaje de los cantores*, que las escenas podrían presentarse en un orden diferente al del texto publicado, pero la autonomía de cada una de las viñetas da la libertad suficiente para presentarlas en otro orden. Amou es una abuela esclavizada a una máquina de doble punto, con la que “corta, zurce. Acomoda. Reacomoda. Corta, zurce” (82). La imaginamos en un país africano, habida cuenta de que se trata de mujeres no solo explotadas laboralmente sin dejarles posibilidad de pensar (“Una no tiene nada que hacer. No tiene en qué pensar” [82]; “Una hace una labor delicada que debe ser concentración total, que

debe ser el olvido del mundo” [83]), sino que han sido mutiladas genitualmente con ablación del clítoris con el propósito de cancelar o bien eliminar en lo posible el goce femenino.

Puestas en esta circunstancia, sin duda bajo control y vigilancia, las mujeres quedan inhabilitadas para cualquier tipo de alianza y solidaridad, ya que —como ya lo señalaba Jorge Alemán— debe “ganarle a la compañera de la izquierda que hace lo mismo. Ganarle también a la del lado derecho que se atreve a coser todavía más aprisa que nosotras. Y ganarle a todas las de este pabellón a las del siguiente y el siguiente. Y ganarle todas juntas a las de la fábrica aldeaña que —aunque sean del mismo dueño— pareciera que están todas apuntadas en una competencia” (83). Este tipo de encuadre laboral, capaz de masificar la mano de obra femenina con los parámetros de la explotación imperialista, no favorece sin embargo la capacidad de unión para reclamos que las humanice sacándolas de un tipo de producción seriada, maquinal; obviamente, este encuadre se reproduce en cualquier otra latitud y sin duda en las maquiladoras del norte de México. Como en el caso de “Indira”, estas mujeres están indiferenciadas, todas “cortadas con la misma tijera” (83), y por tal razón convertidas en meras herramientas sustituibles, a merced de las necesidades de producción. La ablación del clítoris, tal como Salcedo la presenta, nos remite inmediatamente a lo siniestro del sistema capitalista en cuanto a la posición de la mujer en él: a fin de incrementar la producción y la plusvalía, la mujer entra en el mercado laboral en la medida en que es castrada e impedida de goce; no está alejada de los factores que también, como ha estudiado Marx en *El capital*, afectan la mano de obra masculina, aunque en este último caso la castración es simbólica y no física.

AMOU: De pequeñas nos hicieron abrir las piernas para quitarnos ese pronunciamiento que sobresale de nuestro sexo: abrir las piernas, soportar los ojos duros en nuestra flor a punto de ser deshojada, sentir las manos frías y la navaja caliente que nos ha de hacer desde entonces insensibles. Un corte rápido que va a dejar de lado y para siempre, toda sensación en la más chiquita intimidad, mientras un chorro de sangre nos anuncia que hemos sido castradas para siempre. [...] Y entonces nada más a trabajar, a atender a los hijos y al marido. (83-84)

A partir de allí, solo queda “vivir para trabajar y trabajar” (84), en el hogar, en la fábrica. La sexualidad femenina, incluso donde la ablación genital no se ha realizado en forma tan sádica, ha sufrido estas violencias sistémicas: Freud mismo lo ha señalado desde el psicoanálisis, no sin cierta complicidad con el capitalismo, tal como las feministas lo han criticado, precisamente por describir una sexualidad femenina cuyo Edipo termina con la renuncia al clítoris y la habilitación de la vagina, sobre todo, como en todas las viñetas que venimos comentando, dejando a la mujer como incubadora, solo con una sexualidad orientada a la reproducción y casi enteramente diseñada para el placer del varón, obtenido por consenso o por violación.

Amou, sin embargo, es bastante consciente de cómo funciona el sistema capitalista en alianza con la mano de obra femenina: no solo porque el trabajo doméstico no es reconocido como tal, sino porque su trabajo fabril, a salarios menores comparado con los recibidos por los varones, termina invisibilizado en el mercado el cual, como sucede para toda mercancía que oculta sus condiciones de producción, carece de signos para sensibilizar y culpabilizar al consumidor, figura anónima, masificada y ubicua.

AMOU: Cosiendo montones para alguien –quién sabe quién— que compra al otro lado del mundo, olvidando que alguna vez tuvimos infancia y sueños y que fuimos jovencitas y que veíamos las nubes dando volteretas en el cielo y pensábamos en retozar eternamente... [...] De pequeñas nos hacen tantas cosas; perdemos el placer y el gusto por la vida. Y de mayorcitas también, alguien nos abusa. Y ya ancianas, como yo, como esta abuela Amou que soy, como tantas... Siempre a nosotras que los queremos tanto...siempre a nosotras, tanto... y tanto que... (84)

A pesar del grado de consciencia y autoconsciencia que Amou transmite, no le alcanza para imaginar una rebeldía; ha sido castrada, sobre todo, de la posibilidad de iniciar un proceso de liberación y construcción de contra-hegemonía con sus semejantes y próximas. Las palabras finales de la viñeta y de la obra (“y tanto que...”), con los puntos suspensivos, dejan abierta la interpretación a la idea de complicidad (y hasta el punto de gozar masoquistamente de la sumisión al varón y callar y obedecer), o bien de apenas vislumbrar

un pequeño amago de utopía (y tanto que hasta podríamos rebelarnos cuando llegemos al hartazgo de esta situación de dominación masculina). Mientras tanto, según la didascalia final, “un rayo de luz sobre la anciana. Su cuerpo resplandece mientras sigue igual de animosa con su costura” (84). Ese “igual de animosa” deja la responsabilidad de la interpretación a cargo del público, siempre concebido en esta obra como sujeto ético.

En “Xixi”, la segunda viñeta, el público asiste a una escena que sucede en “Un amplio salón en el sector palaciego de Qingyiyuan. Sobriedad y refinamiento” (54). La emperatriz y sus mucamas se mueven en un paisaje oriental en el que hay diferencias de clase, jerarquías ancestrales, de modo que un mismo objeto o lugar es visto desde diferentes perspectivas. La Emperatriz desea permanecer en el mismo lugar en vez de seguir a su marido en los viajes; las mucamas, por el contrario, que nunca han dejado el palacio, quisieran poder salir y viajar. Mientras una disfruta de los baños en el enorme palacio, las otras no tienen acceso al agua fresca y solo cargan toallas y sandalias. Xixi, la princesita, es la hija de la Emperatriz a la que le ha llegado, como en *La hora de todos* de Quevedo, su hora: “Es la hora. Y el día”, dice la Emperatriz a sus mucamas (55). En efecto, Xixi ha alcanzado la edad requerida para recibir el procedimiento del famoso y cruel “pie de loto” que la hará especial, miembro de su clase y le asegurará un matrimonio y un futuro promisorio.

EMPERATRIZ: Es la última vez, niña, que tus dedos ven la luz del sol. Que tus pies huelen el aroma. Agárrenla fuerte. Que no se mueva. (*Comienza a envolver con fuerza salvaje cada una de sus dos extremidades.*) De afuera hacia adentro. Del dedo meñique hasta el pulgar. Aprieten. [...] Para que los pies no crezcan. Para que sean siempre un pececito y vuelen casi cuando no puedan caminar. (*La niña llora.*) Alguna vez mi madre en compañía de mis mucamas, me hicieron lo mismo. No llores, Xixi. Empieza a acomodar tu cuerpo en el estrecho cuerpo de una princesita, de pies pequeños, que no midan nunca más de doce centímetros, nunca más grandes que el tamaño de una flor de Loto. (56)

Tradicción femenina al servicio del varón poderoso cuyo deseo requiere mujeres de poca base, evanescentes, livianas, decorativas. Tradición femenina ejercida por la vía feme-

nina, instrumentada por las mujeres, de madre a hija, incluso reconociendo el volumen del dolor involucrado:

MUCAMA 2: ¡Le duele!  
EMPERATRIZ: ¿Y a mí?  
MUCAMA 1: A todas nos duele algo. A todas. (56).

Los beneficios del procedimiento son a futuro: hay que sufrir porque ese sacrificio es el que en la adultez traerá “los palacios enormes y los bosques frondosos...” (56). Esta cárcel, como vemos, es doble: mujeres encerradas en palacios, obligadas a seguir al varón; pies encerrados, sellados, obstaculizando la naturaleza. Las mucamas elaboran su sumisión social tratando de sacar algún rédito que las compense:

MUCAMA 2: ¡Qué bueno que no nací princesa!  
[...]  
MUCAMA 1: Me gustan los pies grandes, con los dedos libres. [...] Pero míos, enteros. Y libres. Completamente libres. (56)

Esta tradición aristocrática china —luego diseminada a otras clases sociales en búsqueda de prestigio y finalmente prohibida durante la Revolución China— consiste, como lo muestra Salcedo, en el vendaje de los pies de las mujeres para evitar su crecimiento y, por esa vía, satisfacer el fetichismo masculino. Obviamente, como ocurre en esta viñeta, las mujeres fuera de estos círculos aristocráticos y burgueses no eran sometidas a estas prácticas, ya que precisamente se requería que tuvieran los pies suficientemente grandes y fuertes para sobrevivir a las duras exigencias del campo laboral.

Esta cadena de suplicios autoinfligidos o ejercidos por mujeres sobre otras mujeres forman —como lo presenta esta viñeta de Salcedo— un vínculo implacable de generación en generación y constituyen a su vez una línea que la tradición impone para discriminar a nivel clasista. Es cierto que muchas mujeres también resistieron y se sublevaron frente a estas prácticas, así como otras al menos manifestaron sus quejas y lamentos por medio de lo que se conoce como ‘Nushu’, una lengua femenina y secreta inventada por las concubi-

nas del Emperador Hu Yuxin, la cual –como nos dice Martha Satne— logró “dar nacimiento a una hermandad”; por medio de esa lengua y de los escritos, que pasaban de unas a otras en los templos, ellas “expresaban sentimientos de soledad y tristeza” (61), evitando el control masculino. Satne nos cuenta que:

Limitadas, prácticamente lisiadas por sus pequeños pies, alejadas de la comunidad, las mujeres en aquella remota localidad de la provincia de Hunan desarrollaron su propia y original escritura. La llamaron Nushu: escritura de mujeres. En su lenguaje hablado parecía uno de los dialectos locales. En su forma escrita se desarrollaba como un lenguaje independiente, una alternativa impenetrable que se iba organizando con un espíritu de libertad e igualdad. (60)

En esta escena, sin embargo, nadie escribe, no hay lengua secreta más que el misterioso mandato del Otro, de la tradición cultural a la que, sin sublevarse, las mujeres se prosternan. ¿Qué actitud tomar, como público, frente a esta tortura socialmente aceptada y reconocida? Como teatro para la emancipación, esta escena titulada “Xixi”, vuelve a dejar en manos del público la dimensión ética y política de cómo conciliar tradiciones ancestrales y, nuevamente, el abuso infantil, a la vez que retrata estos imperativos en y a través del cuerpo de la mujer e, incluso, vehiculizada de madre a hija, esto es, nuevamente la irrupción de lo siniestro en el ámbito familiar.

### *Más trampas patriarcales: la mujer contra sí misma*

En la viñeta 5 Salcedo nos presenta un matrimonio de alta burguesía. Melanie ha viajado a Houston y regresa un día antes de lo esperado, para encontrarse con que el marido tiene compromisos para ese día con su socio Octavio. La relación de Melanie, primero con la Señora que hace las cosas de la casa, y luego con su marido, muestra su enorme inestabilidad anímica, atravesada por la inseguridad respecto de su matrimonio. En la conversación, de tonos anodinos, la Señora expresa notar algo raro en Melanie; Armando, su mari-

do, al principio se muestra cariñoso aunque sorprendido por la llegada imprevista; descubre luego que el motivo del viaje ha sido hacerse una liposucción para salvar su matrimonio, verse nuevamente atractiva. Armando le reprocha haber roto los pactos entre ellos, llegar antes sin avisar y no haber consultado con él sobre la liposucción; en cierto modo Armando aprovecha el incidente para terminar con la relación matrimonial, que Melanie interpreta en tonos de sospecha homoeróticos, injuriándolo al atacar el componente básico heterosexual de la masculinidad.

ARMANDO: (*Con furia le rasga el vestido. Hay vendas y algo de sangre.*) ¡Pero pendeja! ¡Es verdad! ¡Cómo te atreviste! ¡Pendejísima! ¡Lo que faltaba! Ya ni anoréxica ni bulímica sino hasta tasajeadada. (66)

[...]

MELANIE: Deberías treparte con Octavio al mismo avión mañana y hacer de una buena vez la luna de miel por los canales de Venecia... viajar a Florencia y tomarte luego muchas fotos en la torre de Pisa o en las calles de Siena... (67)

La hipocresía del matrimonio de esta pareja es patente; Melanie declara haberse sacrificado:

MELANIE: Lo hice por ti, por mí, por nosotros. Para ver si así podemos juntos salir del bache, para intentar volver a lo de antes. (66) [...] ¡Y mi esfuerzo para complacerte! ¿Y el sacrificio? ¿Y la sangre y el dolor? Y el dolor... (67)

Una vez más se cuestiona la forma en que la violencia contenida en los marcos de una institución tradicional como es el matrimonio termina siempre con la automutilación de la mujer como única respuesta para sostener un contrato ya sin efecto ni cumplimiento de las partes involucradas, impidiéndole vislumbrar otras alternativas; su acción es siempre ‘sacrificarse’ para ‘complacer’ al hombre, siempre atrapada en este espejismo que —a diferencia de Maimoüna quien al final en cierto modo, antes de morir, accede a la verdad de sí misma— deja a Melanie en un limbo, transferido nuevamente al público para que lo evalúe y lo resuelva. El marido, a pesar de su furia, real o fingida, está como en las viñetas anterior-

res, del lado del placer y del goce. ¿Qué redes mantienen social y políticamente a la mujer atrapada en este círculo vicioso que la destruye? ¿Son redes irreversibles? Sin duda que no, como ya Ibsen lo demostró en *Casa de muñecas* en 1879, dejando a su manera al público encargado de imaginar el futuro y hasta los réditos posibles de la libertad de Nora quien, no obstante, no puede evitar sacrificarse al abandonar su clase, su matrimonio y sus hijos por un cierto ‘orgullo’ de tonos masculinos y a causa de la decepción frente a la falta del marido y también de su padre, ambos tratándola siempre como una muñeca, como un objeto y solo interesados en la reputación familiar, no en ella. Una vez más tropezamos con lo ominoso en el seno de lo familiar que sale a la luz. Nora, cualquiera sea su futuro, al menos ha elegido ser sujeto y conocerse a sí misma, especialmente una vez que ha abandonado sus convicciones religiosas, esto es, se ha rebelado contra la tradición. Tovaldo queda obviamente sin comprender, porque no estaba menos atrapado en los estereotipos fabricados por el patriarcado. Se quiebra y llora, aunque el mandato siempre es, para los varones, que no deben llorar. Víctima también él, y ahora quebrado en su rol y en su masculinidad. ¿Qué futuro le espera a Tovaldo con sus hijos a cargo? Probablemente se refugie en su narcisismo e intente a toda costa sostener la hipocresía social en la que ha vivido toda su vida, con una reputación que, como el honor, siempre depende de la mirada del Otro, sobre todo el Otro masculino.

La escena 9 de *Nosotras que los queremos tanto* se titula “Io” y tiene como referencia intertextual la metamorfosis de la doncella de ese nombre –que hará, como veremos– juego fonético con ‘yo’ en español, siendo dicho juego signifiante una convergencia más en una escena que parece retomar casi todos los temas que hemos venido tratando. Se trata de la relación matrimonial de ÉL y ELLA, pero en cierto modo invertida respecto a la que vimos entre Melanie y Armando y también invertida respecto de la escena inicial “Dominga”. El público puede o no conocer el trasfondo mitológico de la escena 9: con o sin ese conocimiento, el efecto de siniestro vuelve a producirse. En la mitología griega, Io era una doncella de Argos, sacerdotisa de Hera, la esposa de Zeus. Los encuentros adúlteros entre

Zeus e Io fueron sorprendidos por Hera quien, en un arranque de celos, transforma a Io en una vaca. Aunque el relato mitológico continúa con avatares diversos para la doncella Io, aquí nos detenemos en este episodio inicial que es el que nos presenta Salcedo en su obra.

Como en la escena inicial, aquí también vamos a enfrentarnos a la animalización de la mujer, pero con la irrupción de lo fantástico al producirse la efectiva transformación en una vaca. La didascalia menciona matorrales y suspiros, entre los que identificamos la voz de ÉL hablando un dialecto peninsular:

VOZ DE ÉL: Mi becerrita loca. Tus ubres son más grandes que toda Iberia. Babeas y me haces sufrir... me la pones tiesa. Sí, *tía*. Voy a ponerte un establo grande y tanto que ni a trote vas a cruzarlo en tres días. (80, el subrayado es mío)

Los participantes de esa escena erótica no quedan a la vista del público, lo cual permite al público imaginar a su manera un encuentro sexual consentido e incentivado por un lenguaje pulsional (animalizado), marcado por un lado, por el vocabulario cotidiano y actual a cargo del varón y, por otro, por la infabilidad del goce femenino. A continuación “Entra ELLA, delicada, envuelta en su vestido vaporoso” (80), sorprendiendo a los amantes. La ELLA de esta escena –a diferencia de la mítica— no está capturada por los celos; por el contrario, parece ser una mujer que sostiene su matrimonio a costa de permitir los engaños de su marido a cambio de ejercer el poder:

ELLA: Creíste que no daría contigo. Creíste que ibas a poder esconderte de mí. Desgraciado. ¿Me oyes? Te dejé hacer tus porquerías. Ya vámonos. Si no vienes, voy a dejarte afuera. Voy a cerrar la casa y ya no vas a poder entrar nunca. Me conoces. Nunca. (80)

Dueña de la casa, dueña del espacio, su goce consiste en legislar; no parece darse aquí el caso de una histérica para la cual, como lo planteó Lacan, habría siempre esa Otra mujer quien supuestamente tendría un saber sobre cómo ser mujer. Más bien ELLA pretende ser el falo con todo su cuerpo, lo cual le permite velar la castración; ser el falo frente a ÉL, que solo puede ostentar un pene. No se juega aquí con las cartas del amor ni del de-

seo. El diálogo nos da la pauta de una escena que pone a un lado la mascarada histórica; es una acción que se ha repetido muchas veces y que esta esposa comprensiva ha decidido desdramatizar; su objetivo es mantener el contrato matrimonial y disfrutar con la venganza y el dominio sobre el varón. De alguna manera ella ha aceptado la dinámica de la masculinidad y el machismo de la cultura como algo irresoluble; no busca, por lo tanto, ni redimir su matrimonio ni tampoco su libertad por medio de la separación:

ELLA: No te pido que te arrepientas porque no lo vas a hacer. No te pido que cambies. Solo quiero que me lleves a casa y te dejes de estupideces.

ÉL: Si ya me conoces, si ya lo sabes, por qué no me dejas en paz.

ELLA: ¿Para quedarte con tu becerra o como le dices? ¿Para eso? Siguiéndote como una sombra te hago que pagues, que me pagues... (80)

[...]

ÉL: Separémonos. Ya. Ahora es el momento.

ELLA: No. Vamos a estar juntos todavía por mucho tiempo. Qué se le va a hacer. (81)

El empirismo de esta esposa, por llamarlo de alguna manera, no se conmueve con las infidelidades frecuentes de su marido; ELLA sospecha lo fundamental: que aunque haya acto sexual, no hay relación/proporción sexual. ELLA sabe que el goce es autoerótico, que cada sujeto goce a su manera y que nunca se puede llegar a gozar del cuerpo del otro. ELLA sabe del goce Otro, más allá del goce fálico; el goce de la mujer, como goce Otro, dice Lacan en el *Seminario 18*, “se basta perfectamente a sí mismo” (386), lo cual le permite no depender del intercambio con el goce masculino. ELLA, tal como la construye Salcedo, se comporta como una verdadera diosa, a diferencia de Hera. En efecto, ELLA está fuera de la lógica del goce fálico como universal; como diosa tiene acceso al goce Otro que Lacan atribuía a la lógica del no-todo y que ejemplificaba con el éxtasis místico, que está más allá de la palabra. Tal vez por eso su esposo la llama “¡Bruja!” (81). El sometimiento de su esposo tiene, por contraste, rasgos histéricos por su mascarada y su relación con el Otro, encarnado en ELLA; es ÉL quien, como vimos, hace pasar su goce fálico por el lenguaje, tal como inicia la escena. Por eso, no hay en esta escena tampoco ningún discurso en la

tradición del honor y menos aún del amor. Al permitir la transgresión del marido, anula el deseo de éste, dejándolo a merced de la violencia de sus instintos (lejos de todo erotismo) y, en cierto modo, animalizándolo. Solo hay un lazo mediado por imágenes mutuas: si ÉL la ve como una mujer “sumisa, la noble, la comprensiva”, ELLA tiene claro que su esposo es “el insaciable, el libertino, el animal” (81). La potencia varonil ha quedado limitada a una sexualidad puramente momentánea a costa de seducir muchachas y animalizarlas. Ostenta, pues, el pene, pero carece del falo; éste ha pasado a ser propiedad de ELLA quien, no obstante, impone las reglas y hasta ejerce su venganza, convirtiendo a la amante casual en una verdadera vaca.

ELLA: Vámonos ahora mismo o la convierto en cuadrúpedo, en bestia de carga, en becerrita como bien te gusta. ¿Quieres verlo?

ÉL ya conoce ese tono decidido de su mujer y cede: “Tú ganas”, le dice; y ELLA subraya: “Siempre” (81). El diálogo matrimonial se cierra con la despedida del marido quien le aclara a Io que se va contra su propia voluntad, mientras

ELLA: (*Lo empuja a la salida.*) Eres un desgraciado, pinche Zeus, un desgraciado. (*Salen.*) (81).

Las transgresiones masculinas, como vimos en las otras escenas, terminan poniendo a las mujeres contra las mujeres y victimizando a sus hermanas y hasta a sí mismas. La escena concluye con un monólogo de Io, lamentándose por su ingenuidad, mientras da cuenta de su metamorfosis –doble, en cuanto a la imagen de sí y luego en cuanto a su devenir vaca— y mientras –debemos notarlo— también hay una transformación a nivel dialectal: del “tía” español del inicio de escena, pasamos a la mexicanización, primero con el “pinche Zeus” y luego con el “¡Cabrón!” con el que Io insulta a su amante casual.

Io: Él ya se fue. Me hizo su querida, su puta. ¡Cabrón! Apareció de repente y me hizo suya docenas de veces, sin preguntar, a toda hora. Y cada vez que me lo hacía, fui perdiendo una parte de mí. Me fui transformando. Ya no soy la misma. (81)

El reproche de Io se dirige ÉL, luego a ella misma, pero nunca a ELLA quien, aunque causante de la maldición, “tiene razón” (82). Su relato, bastante gráfico, insinúa una violación realizada por un varón animalizado (toro, usualmente esgrimido orgullosamente por el varón para emblematizar su potencia sexual frente a la mujer); esa furia taurina la destruye, tornándola en un objeto manipulable para satisfacer todos sus caprichos y abusos. Nuevamente, como en otras escenas, aparecen los insectos, en este caso, “un enjambre de abejas [que la] persigue mientras las garrapatas están chupándome la sangre” (82). El resultado es una despersonalización total de la víctima que incluye la pérdida del lenguaje como último lazo del sujeto con su humanidad:

Io: [...] ¡Iooo! ¡Iooo! ¡Y-o quién soy ahora! ¡Y-o quién soy! Ella tiene razón: él me hizo su becerrita loca, y yo MEEE, yo MEEE, MEEE estoy convirtiéndome en una vaca... ¡Meee! ¡Meee! (82)

Io no habla al principio de la escena, solo gime; su goce ilimitado, sufrido, sentido a nivel del cuerpo no tiene significantes; al final de la escena, Io solo gime, pero como una vaca, como un animal fuera de registro simbólico de la cultura.

### *Sublevación mariana: el horror de la virginidad*

Tal vez la viñeta 6 titulada “María” sea la más irreverente de esta colección en las cuales la posición y rol de la mujer es explorado en sus formas más crueles y sacrificiales, y aun así, como menta el título de la obra, se trata de amor, de ese “nosotras que los queremos tanto”. Isabel, mujer de cincuenta años, y María, son primas; la escena se desarrolla en una casa modesta. Aquí, como veremos, Salcedo nos invita a cruzar una frontera muy arraigada, tal vez la más dura de cruzar, como es la de las convicciones religiosas, sobre todo en un país como México. Como en las otras viñetas, vamos viendo emerger lo siniestro en forma sutil: María tiene novio, está por casarse y en cierto modo va a quejarse frente a su prima, casada y embarazada por don Ezequiel, un hombre mayor que ha perdido el

habla, lo cual su esposa atribuye a la sorpresa de su inminente paternidad. Se nos da aquí un indicio otra vez de hombres que ya no pueden sostener como antaño los roles asignados por la tradición patriarcal. La prima hace referencias a todas las formas en que intentaron producir el embarazo, a lo que María responde: “Me imagino (*Risitas de ambas.*)” (69), para confirmar el sentido sexual de la conversación. Con tonos muy lorquianos, con cierta parodia de *Yerma*<sup>13</sup> y retomando la sublevación de la Adela en *La casa de Bernarda Alba*, María va a ponerle palabras a su deseo. Lo sorprendente para el público es que de pronto la escena podría ser la de la Virgen María o bien una réplica en la que lo ominoso del relato religioso asoma y da significantes a la insatisfacción femenina de tradición mariana. María, con su virginidad a cuesta y, como veremos, como mandato divino, tiene deseos, también preguntas y una rebelión interna que la subleva:

MARIA: Quiero gozar la intimidad... ¿Qué es el sexo, Isabel? ¿Cómo lo llegas a sentir? (70)

Isabel, como las mujeres lorquianas, responde como mujer madura y satisfecha – completa con su embarazo, más que con su marido— que ya saben del sexo; se trata de mujeres acorraladas por la tradición heteronormativa, cuyo placer ancla en la reproducción y la maternidad como únicas alternativas sexuales. No obstante, logra ponerle palabras a su goce:

ISABEL: No comas ansias, primita. Si ya vas a casarte. Tú misma vas a darte cuenta de cada detalle. Y no vas a arrepentirte. (*Suspira mientras se soba el vientre.*) La intimidad es la razón que te hace caminar con garbo en el mercado. Es un juego privado. Es como bordar hilo a hilo un mantel de flores grandes al centro, y pequeñas en los bordes. Es detener el tiempo y sentir que caes en medio de pétalos, de miles de pétalos...así, nada más así...llevándote, humedecidos los rincones, oliendo a un perfume distinto, cremoso y suave...(Profundo silencio.) Suavecito... (70-71)

---

<sup>13</sup> María se interroga por su goce sexual y, en ese sentido, es la contracara de la represión de la Yerma lorquiana quien, justamente por su negativa al goce, termina en el crimen.

María le cuenta a su prima sobre la visita de un ángel que le anunciaba su embarazo, lo cual Isabel atribuye al “miedo por la boda”; Isabel avanza buscando la confesión de María sobre si ya tuvo relaciones con José, su novio, a lo cual esta responde con un rotundo “¡No!”. José, además, está feliz con la idea porque él “sí cree en los ángeles y en las apariciones” (72). La furia de María comienza a crecer:

MARIA: ¡Claro que no! Soy virgen, y lo sabes. Y precisamente por eso estoy enfadada. Quiero casarme no solamente por la costumbre, quiero estar con un hombre no solamente para atenderlo, lavarlo y prepararle el almuerzo como se acostumbra, y no sólo para esperarlo pacientemente por las tardes como hacen todas las casadas. También quiero tener uno al que le agraden mis pechos y se hunda en mi cintura y me busque y me haga cosas, y yo también hacerle...y todo para procrear, para tener hijos que lleven su apellido, hijos producto del compromiso ante los hombres y ante Dios, sí, pero también producto de la intimidad, del sexo, de eso que –como me dices— te hace caer en medio de pétalos... (72)

La alienación a la sociedad heteronormativa patriarcal no puede ser más atroz; sin embargo, María es capaz de vislumbrar en su queja lo que va más allá de los roles de ama de casa y de un cuerpo femenino reproductivo. Ante el consuelo conservador de su prima, María enfrenta y se subleva frente al mandato divino, y reclama su libertad, la libertad para su deseo sexual. Más allá de la aceptación débil y hasta pasiva de José, María apunta a la crueldad de Dios, a un dios incapaz de al menos embarazarla tal como debe hacerlo un verdadero hombre y, quizás inconscientemente, un verdadero padre todopoderoso:

MARIA: ¡No! No va a ser así porque me anunciaron que estoy embarazada. Así, como de rayo, sin más. Por obra y gracias divina. ¡Yo no quiero eso! ¡No me dieron elección! Yo quiero procrear con intimidad, y sin embargo voy a tener que resignarme a ser virgen para dar a luz al hijo de Dios. [...] Yo no quiero ser virgen. Yo no quiero ser una incubadora insensible... [...] No quiero un hijo así, de esa manera. (*Llora.*) Nadie me preguntó. Voy a casarme, quiero gozar del calor de un marido, y sin embargo... No es justo, Isabel...virgen y madre. ¿Y mis senos? ¿Y mi pubis? ¿Eh? ¿Qué con el clítoris? ¿Y el clímax? ¿Qué con todo eso? ¿Qué? (72).

La viñeta se cierra con estas incómodas preguntas de María a Isabel e indirectamente al público. Una vez más, este teatro para la emancipación deja la respuesta en manos de cada miembro de la audiencia. Con esta viñeta, Salcedo obliga al público a reconsiderar la figura y vida de la Virgen María pero, además, atenta contra la tradición sagrada apuntando al sadismo divino que habita el núcleo del cristianismo.

© Gustavo Geirola

### *Bibliografía*

- Alemán, Jorge. “Nihilismo y gobiernos populares o de izquierda”. Página 12 Suplemento El País, 12 enero 2020. <https://www.pagina12.com.ar/241306-nihilismo-y-gobiernos-populares-o-de-izquierda>
- Davies, Bronwyn y Jane Speedy. “Who was Pierre Rivière? Introduction to the special Issue”. *Emotion Space and Society* 5. 4 (Nov 2012): 207-215. [https://www.researchgate.net/publication/257693894\\_Who\\_was\\_Pierre\\_Riviere\\_Introduction\\_to\\_the\\_special\\_issue](https://www.researchgate.net/publication/257693894_Who_was_Pierre_Riviere_Introduction_to_the_special_issue)
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 2004.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso” (1919). *Obras completas*. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 4. Las confesiones de la carne*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.
- . *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, mi hermana y mi hermano... Un caso de parricidio del siglo XIX presentado por Michel Foucault*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- Geirola, Gustavo. “De los muertos, de los fantasmas, de la memoria: A propósito del 68 en Obituario de Javier García Vidal”. *Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities IX.35* (March 2020). <http://www.argus-a.com.ar/publicacion/1460-de-los-muertos-de-los-fantasmas-de-la-memoria-a-proposito-del-68-en-obituario-de-javier-garcia-vidal.html>
- . “Justicia, neoliberalismo y extimidad: A propósito de Hambre, de Merly Macías”. *Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities VIII. 30* (Dec 2018a). <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/1382-1.pdf>
- . *Dramaturgia de frontera/Dramaturgias del crimen. A propósito de los teatristas del norte de México*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2018b.
- Lacan, Jacques. *Seminario 23 El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- . *Seminario 18 De un Otro al otro*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- . *Seminario 20 Aun*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Laurent, Eric y Jacques-Alain Miller. *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

- Mbembe, Achille. "Necropolitics". *Public Culture* 15.1 (Winter 2003): 11-40. [https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/postcol\\_theory/mbembe\\_22necropolitics22.pdf](https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/postcol_theory/mbembe_22necropolitics22.pdf)
- Rosso, Laura y Guadalupe Bracuto Verona. "Nudos de afecto y responsabilidad. ¿A qué se llama familia hoy?" Página 12 Suplemento LAS12, 6 diciembre 2019. <https://www.pagina12.com.ar/234671-nudos-de-afecto-y-responsabilidad>
- Salcedo, Hugo. *Noche estrellada sobre el campo de pepinos. Nosotras que los queremos tanto*. Tijuana: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Cultural Tijuana, 2011.
- Satne, Martha. "Nushu, la lengua china, femenina y secreta". En Campagnoli, Mabel Alicia. *Mujeres y feminismos: entre identidad y des-identificación. El Psicoanalítico* 7. Buenos Aires: Topía, 2011. 60-63.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María. <http://www.juango.es/files/Arthur-Schopenhauer---El-mundo-como-voluntad-y-representacion.pdf>
- Spivak, Gayatri. "¿Podemos oír al subalterno?", entrevista realizada por Verónica Gago y Juan Obarrio. *Clarín*, Revista Ñ, 5 noviembre 2013.
- . ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología* 39 (Enero-diciembre 2003): 297-364.
- Tiberi, Olga. "J. Derrida: la deconstrucción de lo humano". *Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities* II.7 (Enero 2013). <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/j-derrida-la-deconstruccion-de-undefinedlo-humanoundefined.pdf>
- Uribe Aramburo, Nicolás. "Nuevas perspectivas sobre violencia intrafamiliar. Un enfoque psicoanalítico". *Revista Affectio Societatis* 13 (Diciembre 2010): 1-8.
- Zwart, Hub. "Extimate Technologies: Empowerment, Intrusiveness, Surveillance: The Fate of the Human Subject in the Age of Intimate Technologies and Big Data". *Techné: Research in Philosophy and Technology* 21:1 (2017): 24-54. <https://www.filosofie.science.ru.nl/PDF%20library%20HZ/2018/Zwart%20Extimate%20Technologies%202017.pdf>
- . "Human Nature" (July 27, 2015). En: H. Ten Have (Editor-in-Chief). *Encyclopedia of Global Bioethics*. Springer. Doi10.1007/Springerreference\_398950, 2015. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=2636421>