

**De la frontera al litoral:
procedimientos de violencia dramática
en tres obras de Virginia Hernández**

**Gustavo Geirola
Whittier College
USA**

La historia es nada más que eso: un puñado de palabras tejidas al interés del mejor postor. Ustedes mismos son producto de la lengua.

V. Hernández, *La ciudad de las moscas*

Introducción

Es bastante previsible que Virginia Hernández, como muchos teatristas ubicados cerca de la frontera con Estados Unidos, se sientan conmovidos por los horrores que ésta causa en las ciudades fronterizas afectando la vida cotidiana, a sus habitantes y, particularmente, a las mujeres.¹ Su obra *Ilegala* (2010), por ejemplo, da cuenta —como muchas otras obras de su autoría y la de otros dramaturgos norteamericanos— de estos hechos brutales que azotan la región y la experiencia de miles de migrantes expulsados de sus aldeas, pueblos y ciudades debido al arrasamiento socio-económico causado por las agendas neoliberales y las guerras del narcotráfico.

Ilegala es un monólogo en el que, como en la banda de Moebius, la protagonista que porta ese nombre, pasa sutilmente de un nivel de realidad a otro casi delirante, en una conversación que tiene con el público, con ella misma, con una retahíla de santos canonizados y no canonizados, y con voces que la habitan, todos ellos como interlocutores de una violencia que anida en su cuerpo y que, a pesar de todos sus esfuerzos y estrategias discursivas, no logra poner en palabras. En ese itinerario por el campo de los goces —que de inmediato plantearé como litoral—, no dejan de asomar crítica y sutilmente los

¹ La cuestión de la frontera vs. el litoral, punto central de este ensayo, sumado a la cuestión de las mujeres, el neoliberalismo y la emancipación en la praxis teatral, lo he tratado en otros ensayos sobre la dramaturgia de Hugo Salcedo y, para la frontera sur de México, sobre *Hambre*, de Merly Macías y *Obituario*, de Javier García Vidal (ver bibliografía).

aspectos políticos y económico-sociales que determinan la causa de su desdicha. Ilegala es una mujer embarazada, a punto de parir, en medio de un desierto atroz, muerta de sed y, lo que es peor, ha vendido su alma al diablo del narcotráfico para facilitar su travesía ‘al otro lado’, siempre anhelado y mayormente inalcanzable; otro lado que más que ser el de otra nación, el del sueño de una vida supuestamente mejor, es precisamente el lado de un despertar a lo Real de la muerte. En efecto, aunque porta un manojo de dinero ganado por la ingestión de droga como mula –vientre doblemente ocupado—, éste poco vale como garantía del viaje ya que poco le sirve abandonada como está en el desierto. Dejar al dinero como bien inútil significa plantear corroer el núcleo mismo del capitalismo y a la vez denunciar su impotencia cuando se trata del goce y la satisfacción, cuyo objeto –sabemos— es siempre otro. Su relato asume describir las violencias que los inmigrantes y sobre todo las mujeres sufren en esta travesía:

ILEGALA (Mujer preñada que al parecer ha entrado en labor): (...) Yo creí que estaba alucinando porque sentí que unas manos toscas me jalaban para un privado y ahí voy yo con todo y panza a poner la cara, y otras cosas que mejor ni digo... o sí las digo, total, estamos en confianza: a poner las verijas, para acabar temprano. (...) ... bien que me figonearon: abrieron, empujaron, metieron, sacaron, hasta que se cansaron. (...) Sí, ya sé que existen varias formas de esconder la carga, pero dijeron que la mejor es tragándotela. Aquí la llevas, almacenada en el estómago, pero hay que tener cuidado porque puede explotar, por eso hay que expulsarla lo más pronto posible. Maldita carga, cada vez pesa más. Ella que hace el intento de salir y yo que la retengo; repugnancia, repugnante. Las primeras me las tragué a fuerzas, entre el ahogo y la arcada, pero yo sola me daba ánimo... (...) ¡Mula, mula soy que estoy cargada hasta los huesos!, y esta dolencia que no deja dar ni un paso. (...) Sí, conozco de trabajos. He recorrido todas las fábricas, he estado en todas las maquilas de norte a sur. Se apretar tornillos, pegar etiquetas, ensamblar piezas de vestir, cortar hebras, planchar, bordar; y sé también aguantar las humillaciones, las vejaciones, los acosos.

Ilegala me parece una pieza clave porque nos invita a pensar en un triple nivel: en primer lugar, la atrocidad inherente a los temas expuestos sobre la escena, lo que a su vez remiten a una constelación intertextual con otras obras de Hernández y muchas más de dramaturgos nortños. En segundo lugar, la consistencia de otra frontera, aquella que compete al teatrsta a nivel formal: me refiero a la que se instala entre escenario y público. Usualmente, esta segunda ‘frontera’ se ha naturalizado tanto que, incluso con los desafíos realizados por Jerzy Grotowski en sus puestas en escena durante su primera etapa, la del Teatro de Producciones, los teatristas no suelen cuestionarla demasiado. En tercer lugar, un cuestionamiento sobre lo que se entiende por frontera y que, como propondremos en este

ensayo, parece un concepto limitante para entender obras del norte de México y, particularmente, las de Virginia Hernández.

En cuanto al primer nivel, en las bibliografías disponibles sobre el teatro nortero en esta época de diáspora causada por el neoliberalismo, se ha ya contabilizado la serie temática de los horrores que padecen aquellos quienes buscan una vida mejor en un imaginario que termina canibalizándolos y, consecuentemente, destruyéndolos. En la cita de *Ilegala* que hemos transcrito, vemos cómo la explotación laboral no ha logrado retener a la protagonista en un nivel de vida soportable y cómo su desamparo socio-económico la ha compulsado a emigrar; todo esto sumado a la violación múltiple que ha sufrido, el embarazo que se torna insoportable en medio del desierto, más la búsqueda de un pasaporte siniestro ingerido y amenazante en el mismísimo vientre en el que crece su bebé, nos da cuenta del desamparo en el que se encuentra *al borde* de la deshumanización. El cuerpo es el espacio en el que se cruzan y se debaten estas líneas de afectación violenta. En este ensayo no vamos a abultar la bibliografía ya existente sobre lo temático, pero vamos a reconceptualizarlo desde la perspectiva de las fórmulas de la sexuación en Lacan, que involucra el cuerpo pulsional y el goce, y el concepto, también lacaniano del litoral proyectado —tal como lo ha planteado la psicoanalista Marta Gerez Ambertín en su seminario del año 2020— sobre el gráfico de las fórmulas de la sexuación. Este salto teórico, tal como se deja ver en la dramaturgia de Virginia Hernández, es a su vez crucial para replantearnos algunos aspectos de la praxis teatral.

En cuanto al nivel relativo a la dramaturgia, se nos impone invocar a Grotowski, quien ya cuestionaba otro tipo de frontera, aquella que tiene que ver con el diseño del espacio y de la política de la mirada en una puesta en escena; ese diseño, por lo demás, es el que tienen en mente los dramaturgos cuando escriben sus obras y que, obviamente, cualquier director puede transgredir. En muchos casos, no hay una correspondencia entre los contenidos de la obra con el planteo formal de la puesta en escena: es el caso en que la pieza se monta sobre la política de la mirada perversa² invisibilizada en la teatralidad del teatro, esto es, el diseño espacial, óptico y geométrico de lo que conocemos como ‘sala a la italiana’. Esa teatralidad del teatro, concebida en la Modernidad europea desde el siglo XVI, se ha naturalizado o verosimilizado a tal punto que resulta un registro simbólico invisible al que se someten los directores y éstos a su vez someten los textos dramáticos al momento de llevarlos a su texto espectacular.

² Usamos el vocablo ‘perverso’ en el sentido que toma en la estructura clínica de la perversión tal como fue elaborada por Lacan.

Grotowski, ya desde la década del 60 del siglo pasado, se propuso denunciar la complicidad de ese diseño, de la óptica política propia de la teatralidad del teatro, en su complicidad con el capitalismo.³ Atentó, en consecuencia, como se sabe, con gesto blasfemo, la sacralidad de esta teatralidad del teatro capitalista, en procura de otras ópticas políticas cuestionadoras no solo de aquel formato, sino de la frontera invisibilizada que divide al escenario de la platea. Grotowski percibió críticamente que lo político no se alojaba tanto o solamente en los contenidos de una obra, sino en la factura formal de puesta en escena en cuanto a la relación entre escena y público. Cada obra, entonces, requiere de un trabajo minucioso para determinar, por un lado, la máscara espectral⁴ que el director diseña para lo que va-a-dar-a-ver.

En este sentido, Grotowski supo, pues, percibir que el sujeto político de un espectáculo debía ser trabajado por el teatrista cuidadosamente, más allá de toda la bibliografía crítica, académica o no, que existiera sobre el texto de la pieza elegida, incluida toda la urdimbre política de los temas del texto dramático. Esa máscara espectral es parte del proyecto de puesta, de ahí que convenga no confundir ‘espectador’ con público; resulta, entonces, responsabilidad ético-política del director el cómo dar a ver la escena y qué lógica instalar para que el público haga su trabajo. Ese *espectador* puede o no ser consistente con la temática de la pieza y aceptado o no por el público, el cual decidirá si entra o no en el juego que se le propone con las consecuencias que, en cada caso, resultarán del diseño de la espacialidad y su inherente política de la mirada.

Por otro lado, el maestro polaco también invirtió la naturalizada política de la lectura basada en la metafísica occidental tan criticada por Nietzsche: pensó en la preeminencia del texto dramático, no tanto sobre el texto espectacular, sino sobre la praxis teatral: Grotowski plantea que es el texto el que, como un bisturí, penetra la carne del teatrista en búsqueda de su secreto más íntimo y reprimido. No se trata, para él, de que el teatrista sea el escalpelo que troza el texto, cava en él en procura de su sentido más profundo, sino precisamente la inversa: es el texto el que descubre el enigma más íntimo del deseo del teatrista y es ése el sentido que finalmente se da a ver. Asimismo, en este proceder del director polaco, queda subvertida la relación dominante-dominado que Lacan

³ Ver mi libro *Grotowski soy yo. Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe*.

⁴ Distinguimos entre ‘máscara espectral’ fraguada por el director de la puesta en escena, del público. En ensayos ya publicados he trabajado la diferencia entre espectador o máscara espectral (diseñada por el director) y el público que asiste a la función. Siguiendo las estructuras clínicas de Lacan, habría tres posibilidades para la construcción del espectador o máscara espectral: neurosis, perversión o psicosis. (Ver bibliografía).

estableció en tres de sus cuatro discursos:⁵ sea porque el texto o el dramaturgo no es el amo del sentido o porque el teatrista deja de ser el subalterno del texto al que quisiera servir casi arqueológicamente, o bien porque debe renunciar a una pretensión extrema de hacer con el texto lo que se le ocurra a partir de la seducción. Grotowski, al favorecer el discurso del Analista, invierte el planteo y abre el debate a la posibilidad de imaginar nuevas alternativas en la relación entre texto y teatrista, alternativas que podrían liberar la creatividad no solo para imaginar nuevas relaciones entre escena y público, sino a superar la idea de ‘representación’ (con las consecuentes transformaciones en el campo de las técnicas actorales y la asumida posición del público como observador o contemplador). Y, lo que es más importante, la propuesta grotowskiana nos permite elucubrar otras dimensiones más allá de la de entretener, concientizar o iluminar al público desde la tribuna escénica —en una relación que Paulo Freire denominaría ‘bancaria’ y que es en parte constituyente del llamado ‘teatro político’—, sino que nos invita a inventar estrategias emancipatorias y no identificatorias, esto es, sacarlo de la posición deteriorante que supone integrar una masa convivial sumida en la identificación y alienada a los efectos ilusorios de la escena que le impida a cada miembro del público, uno por uno, elaborar la propuesta desde su propia singularidad como cuestionamiento de su propia subjetividad y modo de goce en el que está alienado. Después de todo, una puesta en escena no puede cancelar la relación con el inconsciente transindividual que comparte con la comunidad en la que emerge y, por ello mismo, no parece válido sostener que dicha comunidad tenga que ser adoctrinada o iluminada respecto a los malestares montados en la escena. Parafraseando al viejo Heráclito, podríamos decir que el arte —como Nietzsche supo verlo— “el señor cuyo oráculo está en Delfos, que ni dice, ni oculta, sino hace señales”.

Este encuadre nos lleva, indudablemente, a una cuestión que es la relativa al deseo y demanda del público. Casi todas las interrogantes que uno podría detallar remiten a un sustrato en el que deseo y demanda están en juego. Si apelamos al discernimiento que Lacan realizó entre necesidad, demanda y deseo, entonces podemos preguntarnos: ¿qué lleva a un dramaturgo a escribir una pieza determinada, con ciertos temas pero, sobre todo, con una estructura formal determinada? ¿Cómo visualiza el autor su opción por un diseño formal para su pieza, incluidas las decisiones relativas a sus filiaciones estéticas? Similarmente, ¿qué lleva a un teatrista a montar tal obra en detrimento de otra y, nuevamente, a optar por un diseño relativo a una política de la mirada en detrimento de otra? Es en este sentido nietzscheano que hemos usado el vocablo ‘violencia’ en el título de

⁵ Lacan estableció las fórmulas de los cuatro discursos: el del Amo, el de la Universidad, el de la Histórica y el del Analista, para dar cuenta de las posibilidades del lazo social.

este ensayo: el artista es aquel que opera por destrucción de los valores establecidos en procura de transvalorarlos por medio de un proceso constructivo, poético. Exploraremos el proceso de destrucción/construcción de la dramaturgia realizado por la escritura de Virginia Hernández en tres de sus obras: *Border Santo* (2000), *La ciudad de las moscas* (2005) e *Ilegala* (2010). Más allá de los temas de esas piezas, nos importa apreciar cómo gradualmente se va pasando de la frontera al litoral a nivel de la escritura dramática, con su correspondiente exigencia a nivel de la puesta en escena, esto es, de la teatralidad del teatro y su política de la mirada perversa, a una praxis teatral más emancipatoria.

El aporte de Grotowski que nos interesa en este ensayo es aquel que apunta a poner en crisis la frontera entre escena y público. ¿Hay frontera o litoral? ¿Esa la frontera eliminable? ¿Qué consecuencias habría de cancelar esa frontera y proponer un litoral? Estas preguntas merecen un debate y, más importante aún, una aproximación teórica en la praxis teatral. Sabemos que hay una frontera en la relación escena/público; también hay una frontera en la relación texto/teatrista. Esas fronteras se suman a las exploradas por los dramaturgos a nivel temático: me refiero a la/s frontera/s entre países, a las existentes a nivel racial, de género, de clase, de edad, de religión, etc. Todo este corpus de cuestiones está pidiendo una reconsideración conceptual y no pueden dejarse a merced de la intuición o talento del teatrista. Y, como siempre ocurre, también hay que optar por una aproximación con las mayores posibilidades de abrir el espectro teórico-crítico. Por eso, nuestra opción se ha inclinado por el psicoanálisis lacaniano, incluso en su versión denominada 'izquierda lacaniana', para no perder de vista que estamos trabajando en una dimensión desesperada a nivel planetario, al borde de catástrofes de todo tipo, causadas por el neoliberalismo global y globalizado.

Si hay un marco que debería guiarnos en este momento crepuscular, éste es el que sostiene al menos tres certezas, los ya bien despejados 'tres no-hay' lacanianos, con todas sus consecuencias en la praxis y en lo político: no hay relación/proporción sexual, no hay metalenguaje, no hay Otro del Otro. Me propongo pensar algunas de las problemáticas 'fronterizas' arriba mencionadas desde este marco conceptual y, además, adicionar las fórmulas de la sexuación tal como Lacan las planteara al final de su enseñanza, siempre en procura de sostener una praxis teatral orientada hacia un horizonte de creatividad a partir del cual se puedan imaginar e inventar posibles lógicas emancipatorias orientadas a impedir el avasallamiento del sujeto del deseo en nuestra sociedad actual por parte de la política neoliberal, con sus estrategias y tácticas nefastas. La dimensión en la que se sitúa la praxis teatral no es científica, sino ética y política. Tal como lo ha planteado Jorge Alemán:

Nunca como ahora se ha vuelto una exigencia de primer orden anudar la Ètica a la Política. No me refiero a una ètica normativa sino a una que comience por uno mismo. Por el examen de la propia vida en relación a la causa que defendemos. No se trata de la mentada función crítica del intelectual sino de ser capaz de incluso pensar contra uno mismo. Porque cuando se trata de la igualdad y la justicia nunca estamos a su altura, siempre estamos en las vísperas. Sin embargo esa fragilidad donde la Ètica y la Política se encuentran, es nuestra verdadera alternativa, nuestra razón y orden, frente a la locura de esa ultraderecha para la que la vida no vale nada.

De la frontera al litoral

En *Ilegala* la didascalia es mínima, pero sugerente: “Mediodía en el desierto, cualquiera que sea frontera”. Se establece aquí una tensión, al menos a nivel imaginario, entre desierto y frontera. Un desierto es un territorio vasto, pedregoso o arenoso, deshabitado e inhabitable, debido a la carencia de lluvias que lo tornan no solo casi carente de vegetación, sino además inhóspito para cualquier travesía humana. El vocablo ‘mediodía’ agrava la circunstancia de *Ilegala*, porque es el momento en que el sol tiene una fuerza implacable. Desierto es también una falta y hasta significa una derrota: solemos usar el vocablo cuando se ‘declara desierto’ un certamen en el que nadie ha resultado ganador. Como la protagonista de la pieza de Hernández, el término metaforiza la soledad absoluta: hablamos en el desierto cuando no hay quien nos escuche, nadie quien atienda nuestra demanda, lo cual es más cruel y brutal que ‘hablar a las paredes’, como le ocurrió un día a Lacan, o bien la pretensión de Grotowski de hacer agujeros en las paredes. ¿A quién se podría demandar o histéricamente persuadir en un desierto? ¿De qué sirven las razones en un desierto?

La frontera es una línea divisoria que invita, como el desierto, a una travesía, pero con la diferencia de que la extensión desértica tiene un espesor del que la línea carece. El desierto es, como dijimos, un territorio, no una línea. De ahí que la didascalia de Hernández invite a una reconsideración crítica por cuanto la travesía de una frontera no es equivalente a la de un desierto. Uno puede acercarse a una frontera y clamar hacia el otro lado; se pueden recibir balazos desde el lado opuesto, o la travesía de la línea divisoria supone una documentación o bien un salto mortal plagado de posibles consecuencias letales. El desierto pospone el cruce, se puede andar días y noches sin rumbo cierto, sin agua, sin compañía, sin algún semejante acechando, sin ser solicitado de documentación, como el personaje de Asunción Razo en *Border Santo*. Hay, además, otra diferencia que ya no es espacial sino temporal: la travesía de un desierto supone una duración que, en el caso de la frontera como línea, está sumamente reducida o se reduce a un instante. Como en varias obras de la autora, la frontera puede ser una puerta que se abre o se cierra y deja

adentro o afuera, o bien una vagina parturienta que interrumpe la gestación, como Ilegala, quien retiene a su bebé –tal como lo veremos en Soledad, la esposa de Asunción, apodada por el fanatismo popular la Santísima Virgen Parturienta de la Ascención [sic] de los Álamos (199), o que expele violenta y hasta letalmente. En un punto intermedio podemos imaginar la frontera como un río y aun así, la travesía allí toma su tiempo, hay un espacio que atravesar, no es meramente una línea. Por eso, me parece productiva la tensión instalada por la didascalía, la cual nos invita a conceptualizar lo que usualmente llamamos ‘teatro de frontera’ por ‘teatro de litoral’.

Un litoral es una orilla, la de un territorio, que se abre hacia el mar o hacia un río, y en la que no siempre se visualiza el ‘otro lado’, la otra orilla, no siempre alcanzable y hospitalaria. El litoral, como el desierto, no puede atravesarse como quien traspasa una línea, un borde, sea que pensemos en un límite geopolítico o bien en ciertos límites a nivel de la subjetividad (a veces usamos la expresión ‘cruzar una línea’, para referirnos a aquellos que transgreden ciertos pactos sociales o íntimos). Algunos personajes de Hernández cruzan líneas prohibidas en su intento de volar hacia un lugar-otro idealizado, fantaseado de libertad, prosperidad y felicidad, lugar en donde suponen que alcanzarán las satisfacciones perdidas o renunciadas. Puerta y frontera pueden incluso ser espejismos creados por la desesperación y el sufrimiento, como ocurre en la pieza infantil *Los guardianes del tiempo*.⁶

COMALILLO: [...] La puerta siempre está apareciendo y desapareciendo en un lugar diferente cada vez, nunca se está quieta. [...] Porque es una fantasía. ¿No te das cuenta? Todo esto es una historia que tú mismo estás imaginando. (127)

La lagartija Comalillo nos habla de esa puerta mágica y Asunción Razo en *Border Santo* alucinará igualmente la frontera, que aparece y desaparece, tal como muchos inmigrantes y personajes de estas obras imaginan el otro lado.

Por lo tanto, pensar en el litoral supone, asimismo, asumir los riesgos del no retorno, del extravío, del pasaje al acto letal, del exceso de sufrimiento precisamente por estar todo eso causado en la falta, en una carencia (de agua, alimentos o abrigo, de recursos para atravesar un mar o un desierto, de hambre, de justicia). La travesía del litoral puede tomar, como indica el epígrafe de la obra *Paso de ballenas* de Virginia Hernández, una dimensión existencial que alude al antiguo mito griego de Caronte y el río Estigia: “Morir es navegar, intentando llegar a la otra orilla” (19). Pero esa orilla que se anhela alcanzar puede

⁶ Salvo Ilegala, las obras de Hernández mencionadas en este ensayo están compendiadas en *Teatro de Frontera* 15.

ser tan letal como la del punto de partida. Un tono heideggeriano o quevediano marca la travesía de la vida en la que todo deviene “recuerdo de la muerte” y en la que el hoy y el mañana y el ayer juntan pañales y mortaja puesto que el sujeto va muriendo a cada instante, quedando solo “presentes sucesiones de difunto”. De algún modo —y como desarrollaremos más adelante— estamos ya en el campo del *goce*, entendiendo por tal ese camino hacia la muerte incitado por la pulsión, ese agujero absoluto que Lacan denominó en el *Seminario 7 La Cosa (Das Ding)* para diferenciarlo del goce sexual. Si implementamos este imaginario del litoral en nuestra investigación, procederemos a hablar de una ‘dramaturgia de litoral’ concernida con el gozoausencia y el lado no toda de La Mujer, más que de un ‘teatro o dramaturgia de frontera’.

¿Hay algún antecedente de exploración del litoral en alguna disciplina que podría invitarnos a inventar aproximaciones novedosas a esos textos que solemos reconocer como ‘teatro de frontera’? La respuesta es afirmativa: Lacan habló del litoral en mayo de 1971. Luego publicó “Lituraterre”, un artículo aparecido ese año en francés en el No. 3 de *Littérature* (Larousse) y republicado en *Ornicar?* en 1987. Comentó este artículo en su *Seminario 18 De un discurso que no sería del semblante*, en la clase del 12 de mayo de 1971. Más tarde, el ensayo fue incluido en *Otros escritos*.⁷ Resulta necesario enfatizar que este ensayo es un texto escrito y no podemos enrolarlo en la lista de la enseñanza oral del autor. Precisamente, como veremos, “Lituraterre” planteará la cuestión de la escritura y las consecuencias que ésta puede tener, no solo para la literatura —sobre todo de vanguardia, tal como lo hace constar en este escrito—, sino también para el psicoanálisis, tal como él lo vislumbraba en ese momento en el que comienza a hacer la travesía desde lo simbólico y la lengua, hacia lo real, el cuerpo, la sustancia gozante y *lalengua*.

Como es esperable en Lacan, ya el mismo título del ensayo supone un juego con los significantes: “Lituraterre”, nos dice Rodríguez Ponte, traductor y anotador, en la presentación del ensayo lacaniano, es

la palabra francesa *littérature* (“literatura”, y título de la revista donde fue publicado este texto), condensa *litura*, locución latina que significa “trazo grueso con que se tacha lo escrito”, y *terre*, vocablo francés que significa “tierra”, por lo que podría traducirse como *Lituratierra* (1).

Litura —huella tachada en la tierra— es un término crucial, porque apunta hacia un procedimiento que involucra la dinámica entre memoria y percepción, pero también la de memoria y olvido: Nietzsche había hablado de los beneficios de olvidar; Freud, en su

⁷ Sigo la versión bilingüe francés/español publicada online por Ricardo E. Rodríguez Ponte, quien cotejó las pequeñas variaciones con otras versiones publicadas. Ver: <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/Lacan-Lituraterre-1971-bilingue.pdf>

“Nota sobre la pizarra mágica”, nos brinda un modelo —aunque incompleto— del aparato psíquico en el cual la memoria constituye el inconsciente a partir de la inscripción de huellas que se superponen y cruzan, parte de las cuales sucumben a la represión; la rememoración es el trabajo analítico por el cual el sujeto recupera parte de las improntas de su pasado a partir de un presente, pero no como un arqueólogo que reconstruye ruinas, sino como una historización siempre nueva e incesante del mismo, lo cual resignifica constantemente las impresiones. La intertextualidad, por eso mismo, es siempre una re-escritura y combinación singular que un autor hace de la tradición literaria, a la cual historiza desde su propia subjetividad y la marca con nuevos sentidos. No habría, pues, tabula rasa, a pesar de los esfuerzos de la represión, tan bien representada en el personaje de Cascabel, la serpiente maligna que, en *Los guardianes del tiempo*, hace lo imposible por borrar el camino a la montaña sagrada para obstaculizar la gesta del héroe. Avanzada su enseñanza, cuando confronte la escritura de James Joyce, Lacan agregará otro juego de palabras; a literatura, a *litura*, a literal, a litoral y a letra, añadirá *litter*, con el sentido de ‘basura’ y hasta de lo que en su lengua significa ‘crapp’ (*Seminario 18*).⁸

En la época de “Lituraterre” la impronta no es todavía Joyce sino Beckett; en este momento a Lacan le interesa pensar el estatus científico (o no) del psicoanálisis. Así como el personaje Krapp de *La última cinta de Krapp*, obsesionado por el sentido y desesperado por el exceso de palabra, escucha la cinta de su pasado y procede a cortar, a separar la paja del grano, a anhelar esa palabra plena sofocada por el goce del blablablá típico del *discursocorriente*, de igual modo Lacan busca la posibilidad de un lenguaje que le permita al psicoanálisis si no evitar, al menos gambetear las trampas de la comprensión rápida y la subjetización que podrían entrapar al analista: es entonces que se inclina por aquello que podemos denominar “el álgebra lacaniana”, la apelación al lenguaje matemático, a la topología, a las fórmulas, para limitar la intervención subjetivante del sentido en la interpretación. Si en una época posterior, ya al final de su enseñanza, enfocado en Joyce —quien, desinteresado del sentido, se inclina hacia la materialidad casi pura del significante y entonces puede producir un texto como *Finnegans Wake*—, Lacan retomará cómo el goce anida en ese incurable llamado *sinthome*, cómo la sustancia gozante se engarza a la singularidad de *lalengua* y del cuerpo. En este momento de “Lituraterre” propone, en cambio, el fin del análisis como una travesía del fantasma, ese doloroso viaje por la selva

⁸ En un ensayo de próxima aparición, titulado “Teatro para el fin del mundo. Detritus: principio y método”, Rocío Galicia hace una aproximación a las últimas producciones de la Compañía Teatro para el Fin del Mundo, coordinado por Ángel Aurelio Hernández Arreola.

del fantasma para arribar, si se quiere, a una fórmula todavía deudora de la frase, que se conoce como ‘el fantasma fundamental’.

La cuestión del litoral aparece en este momento y anticipará, de algún modo, las fórmulas de la sexuación del *Seminario 20*. En esta época que Mónica Boada ha etiquetado como “Lacan con Beckett”, se trata de *despalabrar* al psicoanálisis, así como Krapp quiere despalabrar la cinta que da cuenta de su novela familiar y reducirla a lo más fundamental. Si al inicio de su enseñanza Lacan hablaba de la ‘palabra plena’, separada de la ‘palabra vacía’, en esta época del ensayo que estamos considerando, Lacan aspira a que el psicoanálisis sea un discurso sin palabras (*Seminario 16*) y a la posibilidad de alcanzar un discurso que no fuera del semblante (*Seminario 18*).

La diferencia entre frontera y litoral resulta relevante cuando se piensa en dramaturgias de frontera: el ejemplo mexicano nos permite apreciar la diferencia conceptual. Indudablemente, el teatro de frontera sur abre a quienes traspasan la frontera geopolítica a un litoral que supone la travesía de la geografía mexicana en su totalidad para alcanzar la anhelada frontera con Estados Unidos. Esa travesía, excedida en cuanto a la violencia y a la afectación de los cuerpos y los derechos humanos, es de altísima peligrosidad y supone un arrojarse a un catálogo atroz de goces a veces inimaginables y, sobre todo, a un estar constantemente en la línea que divide la vida de la muerte. Son pocos los que salen ilesos de ese ‘vuelo’ hacia el lado del goce y aún menos los que logran atravesar la frontera norte y, de algún modo, amarrarse a la función fálica, aunque sea precariamente, para posibilitar un retorno, que será indudablemente lleno de escaras. El litoral norte es menos visible porque pareciera suponer solamente atravesar una línea; basta ver la procedencia de los migrantes, de diversa parte de México y de Centroamérica y hasta de otros países más alejados, como Haití y Cuba, para entender que se trata de un litoral que asume la imagen del desierto. Desde que un migrante decide iniciar la travesía por ese litoral, ingresa en ese desierto, no sólo geográfico, sino socio-cultural y, en algunos casos, incluso jurídico. Se produce un desarraigo de sus hábitats originales, incluso con cambio de lengua. La diáspora promovida por la agenda neoliberal sumerge a los migrantes en un mundo de alta complejidad, heterogéneo, híbrido; los devuelve al desamparo original tal como Lacan afrontó a su modo en el estadio del espejo: la experiencia de alcanzar la unidad del yo regresa a su punto más frágil y la fragmentación del cuerpo es una posibilidad letal y constante.

Del significante a la letra: escritura dramática y escritura escénica

Es desde esta perspectiva que pasamos del significante a la *letra*. Se trata de escritura y de lectura, se trata, pues, de *literatura*, pero también de *territorio*, de espacio, o de desierto en nuestra aproximación al teatro de la frontera norte de México. Esta transformación conceptual desplaza (pero no cancela) al teatro del campo de la representación y lo conduce hacia el teatro como escritura. No podemos elaborar en este ensayo todas las consecuencias de este pasaje, pero no debe escapársenos que involucra todos los protocolos de ensayo, la cuestión del cuerpo y de las técnicas actorales, la relación con el texto dramático, etc. Una vez más entramos en un litoral en cuyo atravesamiento se juegan para el teatrista no tanto las cuestiones ligadas a lo temático, sino todo el aparato conceptual que sostiene otra dramaturgia y otra praxis teatral diferenciada del teatro de la representación y que está antes de la graficación condicionando así la consistencia del texto dramático y su relación con el texto espectacular.

Lacan se enorgullece de haber inventado el objeto *a*, es decir, una letra que metaforiza la falta, el vacío de lo real, la castración. Sin embargo, resulta indispensable en diferenciar letra del significante, algo sobre lo que Lacan insistió respecto al famoso título de su ensayo “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (de 1957, publicado en los *Escritos* en 1966). Lacan remarca que no dijo “la instancia del significante”. La letra es un trazo cuya materialidad y ausencia de sentido sostiene al significante. Podríamos, por razones de brevedad en este ensayo, afirmar que, en cierto modo, la letra está a nivel de la estructura y sostiene las diferencias que darán lugar al significante, el cual operará como una subjetivización de la letra, otorgándole un sentido, el cual, como ocurre con la carta robada de Poe, genera localizaciones diversas del sujeto. La letra en tanto ubicada por la última enseñanza lacaniana del lado del Real es silenciosa, y aunque es una falta, no es un sinsentido, sino *ausencia* del sentido (“El Atolondradicho”). Por eso la letra puede ser soporte del significante que produce sentido y significación. La letra, además, permite a Lacan la formalización a la manera de la matemática, en la medida en que le brindaría al psicoanálisis la posibilidad de transmisión y enseñanza, a la vez que lo insertaría en el campo de la ciencia. No deberíamos descuidar cierta referencia de Lacan a los anagramas saussurianos, en la medida en que en ellos lo que vale no es la escucha (no se pueden escuchar la *insistencia*⁹ de la letra) sino la lectura de una escritura.

⁹ Uso el término ‘insistencia’ tal como Lacan lo propone en el *Seminario 2* para traducir el automatismo de repetición (Clase 5, 5 diciembre 1954) y para diferenciarlo de la inercia. Lo reprimido insiste (Clase 6, 12 enero 1955). En la Clase 17 del 12 de mayo de 1955 la denominará “insistencia repetitiva, insistencia significativa” y hasta la referirá al deseo, como deseo de saber.

Ahora bien, si el significante le permitió a Lacan construir su lógica para dar cuenta del inconsciente concebido como estructurado como un lenguaje (como una *gramática*) a partir del cual el sujeto se podía interpretar en tanto se trataba de “un significante que representa al sujeto para otro significante”, a partir del viraje que se percibe en los *Seminarios 19 y 20*, la cuestión de lo real lo conducen a redefinir el inconsciente, lo cual ocurre sin abandonar el significante como causa del goce; en efecto, Lacan inventa ahora un inconsciente ligado, ya no al sujeto, sino al *parlêtre* y a *lalengua*, a la vez que introduce la *sustancia gozante* como un más allá del cartesianismo. Estamos, así, ante otro inconsciente en el que —sin cancelar el anterior— lo dimensionado ya no es el significante, el sentido, el Otro y la interpretación, sino lo real, el goce, el cuerpo y el S(**A**). Si imaginamos la enseñanza de Lacan (como la Freud) ya no sobre la figura de una línea cronológica con etapas definidas, sino como una espiral cuya curva continua va desplegándose desde un centro mítico y ampliándose en movimiento centrífugo a zonas alejadas ya del punto central, podemos afirmar que Lacan regresa a ciertas cuestiones conceptuales, pero desde una perspectiva renovada, lo cual tiene efectos en la arquitectura de la teoría.

De modo que este giro lacaniano sobre lo real, la letra y el cuerpo puede ser rastreado desde antes de los años 70, pero llega a la primera plana de su enseñanza en décadas posteriores. En esta etapa el significante ya no representa a un sujeto para otro significante, sino que es causa de un goce ligado al cuerpo: no hay goce sin cuerpo. Este significante que ya no tiene quien lo represente, puro S_1 o bien torbellino o enjambre de S_{1s} , se instala —desde la lectura lacaniana de Peirce— como *signo* del sujeto, esto es, signo de que el sujeto habla (*parlêtre*), signo de su ser habitado por el lenguaje, y al hacerlo trabaja *lalengua* en lo que tiene de sinsentido, pero que, no obstante, causa efectos en el cuerpo, efectos que son afectos, deshilachados y cifrados si se quiere, y no ya interpretables a partir de la cadena de significantes que supondría un inconsciente estructurado como un lenguaje. Si volvemos a hablar de signo, ya no es en el sentido de Saussure y tampoco en el que Lacan elabora en su etapa de la lógica del significante con su famoso algoritmo S/s. Si en “La instancia” la letra era “ese soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje” (*Escritos I* 463), el *parlêtre* y *lalengua*, en cambio, se instalan en relación a lo real, el goce y el cuerpo. Hay aquí un acercamiento a la letra por cuanto en el *parlêtre* ya no encontramos un inconsciente en el que prima el significante como articulado, sino un núcleo silencioso que insiste en el síntoma y que solo deviene signo en el sentido de Peirce.¹⁰ Nos confrontamos así a un S_1

¹⁰ Sin extendernos, recordemos que, en Peirce, lo real determina al signo (no el Otro); Saussure, como sabemos, se desentiende rápido del referente, pero Peirce parte del objeto como nunca completamente incorporado al signo. Ese signo triádico de Peirce tiene tres puntos: el fundamento, el representamen y el

sin S_2 , un significante que ya no hace sentido y no es interpretable, aunque —desde Peirce— no pueda ser más que ininterpretable.

Frente a este signo, el sujeto, ahora como parlêtre, estará invitado a *poetizar*, es decir, esforzarse en apalabrar (*poiesis*) el sinsentido por medio del sinthome como una cuerda que anuda, pero también reajusta el descalabro de lo imaginario, lo simbólico y lo real en el nudo borromeo. Si la lengua constituye la resonancia de la palabra en el cuerpo, es por esa palabra, por ese hablar que se produce el ser como un real más allá de la existencia. Este S_1 deviene así signo del sujeto, signo de un ser habitado por el lenguaje, esto es, parle/être, hablante-ser. Ya no estamos enfocados tanto en la cuestión del sentido, sino de un sujeto cuyo cuerpo da cuenta de un goce.

Del Actor y del Performer

Para llevar esta cuestión al teatro, digamos que este hablanteser ya no es el Actor del teatro de la representación; está, si se quiere, más ligado al Performer de Grotowski o al Pavlovsky del teatro de las intensidades. En esta perspectiva de la lengua, el parlêtre y el signo, el Performer ya no resulta representado ni representando, no trabaja a partir del sentido sino del sinsentido, está completamente fuera de la comunicación. Se aboca, pues, a un trabajo sobre aquello de su goce y de su cuerpo que está implicado en una dramaturgia, dejando que las palabras del texto hagan un puente con su letra. Deja que el texto haga resonar en su cuerpo su propio modo de goce singular, es decir, haciendo del texto no un significante S_1 para el que, como Actor, le daría una interpretación S_2 , sino un signo al que, como Performer, se posiciona como interpretante, y el cual, a su vez, lo convertirá en signo para un público que procederá asimismo a colocarse como interpretante. Se abre aquí un campo diferente al que podía tenerse con el signo biplánico, sea en Saussure o sea en la reelaboración lacaniana del algoritmo. Apalabrar lo real solo puede hacerse desde un regreso a un imaginario que, desde el cuerpo y con la lengua, requiere o exige una invención poética que deviene cada vez signo, pero desde la tríada peirciana. Hay, entonces, signo

interpretante. Aunque el signo tiene conexión causal con lo real, el fundamento no puede capturar todos los atributos del objeto. Hay una relación causal, pues, entre el fundamento y el objeto o lo real; ese fundamento, por su parte, no puede existir sino a partir de un representante (significante) que Peirce denomina representamen el cual, a su vez, da lugar a un interpretante. Y así como el fundamento no captura todo del objeto, tampoco el representamen captura todo del fundamento y, finalmente, el interpretante no da cuenta completa del representamen. Siendo el signo para Peirce lo que representa algo para alguien, una vez instalado, dicho signo —cuyo origen es mítico— es siempre un interpretante para otro interpretante, dando lugar a una semiosis infinita que Lacan propone detener (temporariamente) a partir del sinthome, propio de cada sujeto, de su singularidad. Lacan procederá a colocar el objeto *a* en el lugar del fundamento; Peirce también habla del objeto al referirse al fundamento, aunque los había distinguido. En Lacan, sin embargo, la cuestión se valida porque el objeto *a* es semblante de lo real.

como enigma o cifra del goce y del cuerpo causado por lo real y que el texto hurga en el Performer (y no al revés, como el Actor que interpreta el sentido del texto) y el Performer a su vez hurga en el público, de modo que se instala una semiosis infinita: cada uno es signo para alguien, que a su vez es signo, representamen de un interpretante y luego interpretante de interpretante.

Este trabajo del Performer se orienta a bordear el agujero de lo real y abordar el sinthome como la solución inventada para su modo de goce singular. Es el sinthome esa cuerda que, frente a los desajustes de los tres registros, mantiene al Performer ligado al discurso como lazo social; de no acceder al sinthome, tal como lo vemos con el personaje al final de *Ilegala* o de *Border Santo*, el sujeto queda capturado en el frenesí pulsional del goce, impelido por el superyó heredero del Ello hacia su propia destrucción.

¿Cuál sería el estatus de esa letra *a* en el teatro como representación? ¿Tendrá un estatus diferente en una praxis teatral orientada a la escritura escénica? Es esta letra *a* la que vemos en el centro del nudo borromeo (simbólico, imaginario y real), y la que luego se desplazará hacia el lado de la ausencia en las fórmulas de la sexuación. Si desde la lógica del significante evocábamos la frase de “un significante es lo que representa al sujeto para otro significante”, con su fórmula $S_1 \rightarrow S_2$, desde el litoral se vislumbra la cuestión del goce, en su doble aspecto: el goce absoluto que supone desprenderse de *Das Ding*, la Cosa (indispensable para que la criatura humana pueda fundar un cuerpo), y el goce fálico (un goce perimetrado regulado por el fantasma). En el primer caso, el analizante/persona-Actor habla, habla tonterías (*Seminario 20*); el analista/público/crítico espera la irrupción del sujeto, esto es, el que es hablado por el Otro; se trata de esperar la irrupción del inconsciente, que está en *souffrance*, a la espera, en esa dimensión que no es ni la del ser ni la del no ser, sino la de lo no realizado. Es en alguna de las formaciones del inconsciente (síntoma, lapsus, sueño, chiste, olvido, etc.) donde el yo dice más u otra cosa de lo que quiere decir, debido a la división realizada por el lenguaje. En el segundo caso, el Performer, se trata de la insistencia de un S_1 que carece de un S_2 que lo represente; un significante aislado que da cuenta de un goce difícil de apalabrar y que ya no da lugar al sujeto sino al *parlêtre*, al hablanteser que balbucea *lalengua* desde su propia singularidad en un espacio más allá del principio del placer y la función fálica, reguladora de lo universal del ‘para todos’, en el espacio del no-toda que Lacan decidió llamar *La Mujer*, con ese artículo tachado para precisamente cancelar cualquier tipo de universalidad o universalización.

Frontera y litoral en la dramaturgia de Virginia Hernández

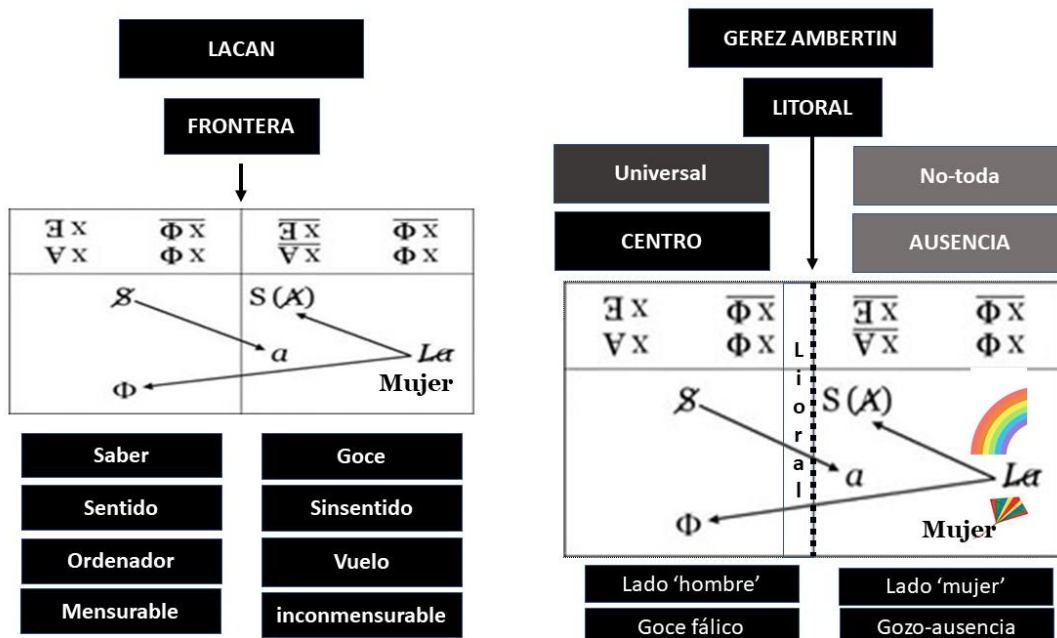
Traslademos esta problemática de frontera y litoral, en primer lugar, a la dramaturgia como escritura y, en segundo lugar, a la cuestión del litoral en la obra de Virginia Hernández, que se puede hacer extensiva a otros dramaturgos contemporáneos asolados por la realidad atroz de la frontera y las migraciones forzadas en esta etapa neoliberal del capitalismo. Aunque no podremos abordar aquí en toda su resonancia la cuestión del litoral y de la letra, dejemos sentado que se engarza a la conceptualización del cuerpo a partir de esa nueva invención lacaniana: la sustancia gozante. A fin de despejar lo más grueso, conviene enfatizar que el cuerpo del que estamos hablando es psíquico, no se trata del *soma* a pesar de que la pulsión que lo habita (solo existente a partir del lenguaje y la mortificación significativa), precisamente se sitúa en esa ‘frontera’ con la naturaleza y la biología. Lo que nos importa es que ese cuerpo del que habla el psicoanálisis hay que pensarlo en tres registros: cuerpo imaginario, cuerpo simbólico y cuerpo real. Si hay sustancia gozante es precisamente porque hay marcas (*litura*) de esta operación tal como la manifiesta el cuerpo, en esos agujeros que son las zonas erógenas (boca, ano, ojos, oídos).¹¹ De ahí que el psicoanálisis sea una praxis, ya no solo como la definida por Lacan en el *Seminario 11*, para tratar lo real por lo simbólico, sino para trabajar los ecos (pulsionales, libidinales) de *lalengua* en el cuerpo. Lacan se despega de la lingüística para orientarse por el lado de lo que él mismo define como lingüistería: “el lenguaje –nos dice Lacan en el *Seminario 20*— no es más que lo que el discurso científico elabora para dar cuenta de lo que yo llamo lalengua [...] llamada, no en balde, materna” (166). No es seguro, añade, que lalengua sirva a la comunicación, por el hecho de que designa “lo que es asunto de cada quien” (166), o sea su propio goce. Si bien “el lenguaje sin duda está hecho de lalengua, [es] una elucubración de saber sobre lalengua. [...] el inconsciente es un saber, una habilidad, un *savoir-faire* con lalengua. Y lo que se sabe hacer con lalengua, rebasa con mucho aquello de que puede darse cuenta en nombre del lenguaje” (*Seminario 20* 167). Y el ensayo teatral se nos ofrece precisamente con ese espacio en el que el Performer va a trabajar con lalengua, va a ejercer un saber-hacer con ella en tanto parlêtre.

El monólogo de *Ilegala* es un ejemplo de la dimensión de lalengua: más que a la verdad y al sentido a partir del significante (síntoma), lo que allí emerge es el sinthome

¹¹ El olfato es un sentido relegado, tal como Freud lo califica en *El malestar en la cultura*. En un trabajo en preparación me he abocado a explorar esta cuestión de los sentidos relegados (olfato, tacto, gusto), en beneficio –tal vez injusto— por la mirada y la escucha en la teatralidad occidental, incluyendo los privilegios que el psicoanálisis también les otorga. Estos sentidos, velados en las teorizaciones sobre el teatro, parecen ser la clave para entender lo que ha ocurrido con la pandemia de Covid-19, y exigen una redefinición conceptual ajustada de todos los malentendidos que se han escuchado alrededor de la ‘presencialidad’.

(mejor: su imposibilidad) referido al goce, a la pérdida del cuerpo imaginario y simbólico, y la confrontación con el cuerpo real que se le ha hecho ajeno y enemigo, razón por la cual el personaje procede a atacarlo. El *sinthome* es lo que no se cura, pero podría mejorarse si el *parlêtre* es capaz de trabajar/apalabrar su alienación y separación con lo real; dicho *sinthome* es, además, el resultado de experiencias traumáticas que resultan de la inscripción de la lengua en el cuerpo, pero no como palabra o efecto de sentido, sino como impacto de los afectos, muchos de ellos extremadamente penosos, que no se pueden apalabrar. Ilegala no puede ponerle significantes a las violencias que ha vivido en el pasado inmediato, pero también desde la más tierna infancia. Si al final procede a violentarse a sí misma es porque no ha podido elaborar su relación con el *sinthome* a partir de un marco fantasmático. Toda la escena fantasmática se desploma y solo da lugar al pasaje al acto suicida, casi holocástico.

Marta Gerez Ambertín, en su seminario del año 2020,¹² abordó conjuntamente las fórmulas de la sexuación tal como Lacan las plantea en el *Seminario 20* y la cuestión del litoral. Su aproximación nos guía en este ensayo. Retenemos el hecho de que Lacan plantea esa línea a la que primero designa como frontera y luego como litoral: nos dice además que “[e]ntre centro y ausencia, entre saber y goce, hay litoral” (“Lituraterre” 20). Presentemos los gráficos, cuyo desarrollo deberá quedar para otro ensayo:



¹² Sigo la elaboración de la psicoanalista argentina Marta Gerez Ambertín, realizada en su seminario “Odioenamoramamiento en la pandemia: ¿enigma u odio a la mujer? Develar, amar, matar”, dictado en la Fundación Sigmund Freud, en la ciudad de San Miguel de Tucumán.

Nos importa retener ese ‘espacio’ denominado litoral con un puntuado que indica una ‘frontera’ porosa, abierta hacia la diferencia de los goces singulares, con un vuelo de volantín o cometa hacia ese más allá de la función fálica, la cual regula tanto a hombres como mujeres, pero que puede ser atravesada para acceder a un plus-de-goce (fálico) en la dimensión del cruce transgresivo de la línea de lo universal, hacia el lado del no-toda, singular, del que podría no haber retorno, y que está disponible para hombres y mujeres que allí se sitúen. Lacan, por ejemplo, menciona en el *Seminario 20* a San Juan de la Cruz. Nosotros vamos a plantearnos dicho ‘ciego y oscuro’ salto al gozo-ausencia, en los personajes de Virginia Hernández, particularmente Ilegala y Asunción Razo.

El vuelo por el lado de lo femenino, por el lado de la ausencia, por las diferencias y el goce otro en las fórmulas de la sexuación, tal como lo vemos en varias obras de Hernández, al menos para sus protagonistas, se aleja tanto de la función central fálica, de la Ley, que lleva a dichos personajes a un viaje sin retorno en la medida en que caen en las garras de la pulsión de muerte al traspasar la barrera instalada por el fantasma, que en cierto modo lo protegía frente al objeto a, objeto causa del deseo. Ilegala no informa desde el inicio de su monólogo cómo siente “chamuscada la carne que se cae a pedazos”, y se apercibe de haber cruzado la línea, haber volado desde lo central hacia el lado de la ausencia, advertida y atemorizada por la improbabilidad de su retorno:

ILEGALA (*Mujer preñada que al parecer ha entrado en labor*): Ay, María de Guadalupe, Lupe, Lupita, Lupana! Mira a tu hija aquí, tan indefensa; como muerta en vida, asomándome al infierno; en el quicio de la puerta, si es que no estoy ardiendo ya en él.

La línea entre la vida y la muerte también parece desdibujarse para Asunción Razo: al inicio de la pieza, lo escuchamos decir:

ASUNCION: Que bueno, creí que me había perdido. Llevo días camine y camine, sin agua, sin comida. Ya hasta pensé que estaba muerto. De día el sol que quema como lumbre y por la noche, este frío que cala hasta los huesos. Ya hasta pensé que estaba muerto. (162)

Del desplazamiento del deseo bajo la cadena significantes, en procura de alcanzar un objeto perdido para siempre, los personajes —ya en el desierto donde comienza a cojear el lenguaje y también la Ley (Ilegala es un significante paradigmático aquí), donde pierden, con su desarraigo, un lugar en el Otro, y con ello toda posibilidad de apalabrar su malestar con alguna de las formaciones del inconsciente— son capturados por un superyó obsceno que los conmina a ir más allá empecinadamente, que captura sus cuerpos pulsionales al punto de arrojarlos a la muerte en un territorio donde solo quedarán sus cuerpos

violentados, fragmentados y anonimizados. Es en ese territorio desértico donde el personaje se confronta con la inexistencia del Otro S(~~A~~). A pesar de los santos y otros personajes, incluido el público, a los que Ilegala apela, nadie contesta, nadie la asiste. Asunción, desde el inicio de la pieza, a la manera rulfiana, pide agua a La Mujer espectral. Cuando estos personajes se anotan de la inexistencia del Otro, ya es tarde, porque la violencia pulsional y superyoica ha llegado a tal extremo que el retorno a la ley, a la comunidad, a la regulación fálica resulta imposible. Asunción e Ilegala, cuando la inclemencia del litoral ha disuelto toda posibilidad de apalabrar su dolor, han roto amarras con todos los valores —maternidad, paternidad— que de algún modo los sostenían y justificaban, llevándolos ahora a ejercer violencia sobre sus cuerpos: Ilegala “se abre el vientre, las cápsulas de cocaína caen y explotan” a la par del hijo que la habita; es una versión desmitificada, hasta cierto punto degradada de Medea, por cuanto no está habitada por la pasión de la venganza, que la humanizaría, sino ya capturada por el superyó heredero del Ello, que la sume en un vértigo de goce infame, un pasaje al acto que la animaliza (pura mula, pura cosa) más que humanizarla.

El lenguaje hace de las suyas, pero lo que prima en *Ilegala* es *lalengua* que refiere a ese cuerpo sufriente y desgarrado. Más que el lenguaje, en *Ilegala* se despliega *lalengua*, formada por frases y refranes populares engarzados a la experiencia de vida singular del personaje, con modos de invocación íntima, ritual o sagrada cuyo sentido se hace progresivamente blasfemo, en un cruce de lo alucinatorio —casi psicótico— hasta residuos de lucidez en esta circunstancia de desamparo en el que nadie contesta, en el que el Otro y sus figuraciones escénicas no responden, casi al borde de la forclusión del Nombre-del-Padre.¹³ Su discurso deambula al punto de pasar desde la santidad evocada de la Virgen de Guadalupe, incluyendo reclamos a Sor Juana Inés de la Cruz, a una colección de santos fronterizos, todos ellos desde Malverde y Juan Soldado a la Santa de Cabora, muchos fuera de la ley y hasta criminales, protectores de narcotraficantes y posteriormente canonizados por la creencia popular originada también ella en la desesperación de un mundo en el que

¹³ Digo ‘al borde de la forclusión’ porque no hay en la pieza una estructura psicótica efectiva, en la medida en que, si bien hay alucinación y voces, éstas no funcionan como interpelación del sujeto. De tratarse de una psicosis, no correspondería apelar a las fórmulas de la sexuación, concebidas para la neurosis. En *Ilegala* el Otro simplemente no responde ni retorna desde lo real aquello rechazado en lo simbólico. Si la forclusión se define precisamente como aquello que rechazado en lo simbólico retorna desde lo real, esto no se cumple en esta obra a la manera de la llamada psicosis clásica, como la del Presidente Schreber, estudiada por Freud y Lacan. En esta pieza estaríamos en el campo de aquello que los psicoanalistas hoy denominan las ‘nuevas psicosis o las psicosis ordinarias’ (Jacques-Alain Miller, *La psicosis ordinaria*), precisamente generadas a partir de esa caída de la ley, de la declinación de la función paterna y en la consecuente inconsistencia del Otro propias de la política neoliberal.

‘dios ha muerto’ o, como quería Lacan, permanece inconsciente y regresa como espectro superyoico en esta etapa del neoliberalismo global.

Asunción Razo cruza la alambrada entre México y Estados Unidos, pero como cadáver y sobre los hombros del Frontera, un personaje bilingüe y bicultural, emblema de ese superyó heredero del Ello, completamente siniestro. En el *Seminario 7*, Lacan dice:

El *Ding* como *Fremde*, extranjero e incluso hostil a veces, en todo caso como el primer exterior, es en torno a lo cual se organiza todo el andar del sujeto (68).

Al intentar atravesar la pantalla del fantasma del ‘sueño americano’, el personaje ingresa en una pesadilla y, por ende, se aproxima de tal modo a *Das Ding* que termina aniquilándose a sí mismo en un anhelo vano de recuperar el objeto perdido, un “placer” que –en términos geopolíticos— podemos retrotraer a cuando México pierde los estados que hoy forman el sur de la Unión Americana. Entendemos entonces que, respecto de la frontera y también durante la travesía (‘el andar’), el sujeto deba mantener una distancia y un control para no dejarse arrasar por la pulsión de muerte. Asunción desgarró su cuerpo cuando se detiene la cadena metonímica de significantes, cuando se ha agotado la capacidad de metaforizar, cuando cruza el litoral para ir más allá del principio del placer y, entonces, procede a un pasaje al acto. En la Escena XXII de *Border Santo*, Asunción, confrontado a su impotencia, repite parte del parlamento de las escenas iniciales, pero ahora hace su pasaje al acto hacia su destrucción, hacia la Cosa:

ASUNCION: No puedo Soledad. Todavía no. Tengo que pasar. Tengo que cumplir la promesa. No puedo regresar con las manos vacías. Mira, ya me falta poco. Ahí está la alambrada. ¿La ves? (*Se levanta y corre*) Ya voy a pasar, ya voy a pasar (*Busca la manera de cruzar. Desesperado*) ¿Hasta dónde llegas, maldito alambre retorcido? Tiene que haber un hueco, un agujero por dónde poder pasar. ¿No te rindes? ¡Pues yo tampoco! Aquí me voy a quedar, ¿oíste? Hasta que te oxides, hasta que te caigas a pedazos. Ya verás quien gana. ¡Púdrete fierro viejo! (*Oscuro al tiempo que se abalanza contra la alambrada*) (195)

Ese *Das Ding* extranjero, como afuera y más allá del sujeto, tienta al sujeto hacia ese goce, hacia esa satisfacción perdida, pero *Das Ding*, a pesar de resultar infranqueable, se va a ir luego conceptualizando como ‘éximo’, algo íntimo al sujeto, pero a la vez extraño; y es que, en cierto modo, al menos para los migrantes mexicanos, como ya se puede ver desde *Los desarraigados* de Robles –la primera pieza que pone en escena estos conflictos—, ese otro lado es y no es propio, les pertenece y no les pertenece, pura extimidad. Ese otro lado es bifronte como toda frontera y como el deseo, tensionado entre el goce y el placer, entre el flujo vital del falo como “significante del deseo” y las transgresiones tentadas a causa del

superyó obsceno y atroz que propulsan al sujeto hacia el goce tanático. En todo caso, si hay un “deseo puro”, como Lacan le atribuye a Antígona, es ese deseo que Freud proponía bajo la etiqueta de una mítica pulsión de muerte y del regreso a lo inorgánico: “Antígona – dice Lacan— lleva hasta el límite la realización de lo que se puede llamar el deseo puro, el puro y simple deseo de muerte como tal. Ella encarna ese deseo” (*Seminario 7* 339). Ese deseo puro que lleva a Antígona a su propia muerte se apoya en las tradiciones, en la fidelidad a su familia, tal como es el caso de muchos migrantes incluido Asunción Razo que, ya al final, capturado por el goce letal, ni siquiera se inmola por el motivo que, originalmente, lo incitó a “pasar al otro lado”, a pesar de los reparos y reproches de su mujer, más apegada a la tierra pero que, no obstante, termina también ella capturada por un goce que le hace retener el niño e, impidiendo el parto, muere, para convertirse en una mártir y una nueva santa. Lacan, más tarde, afirmará que “solo el amor permite al goce condescender al deseo” (*Seminario 10* 194), como un modo posible de negociar entre deseo y goce. Si ello es así, ese amor falta en las obras de Virginia Hernández, dejando a la intemperie lo Real.

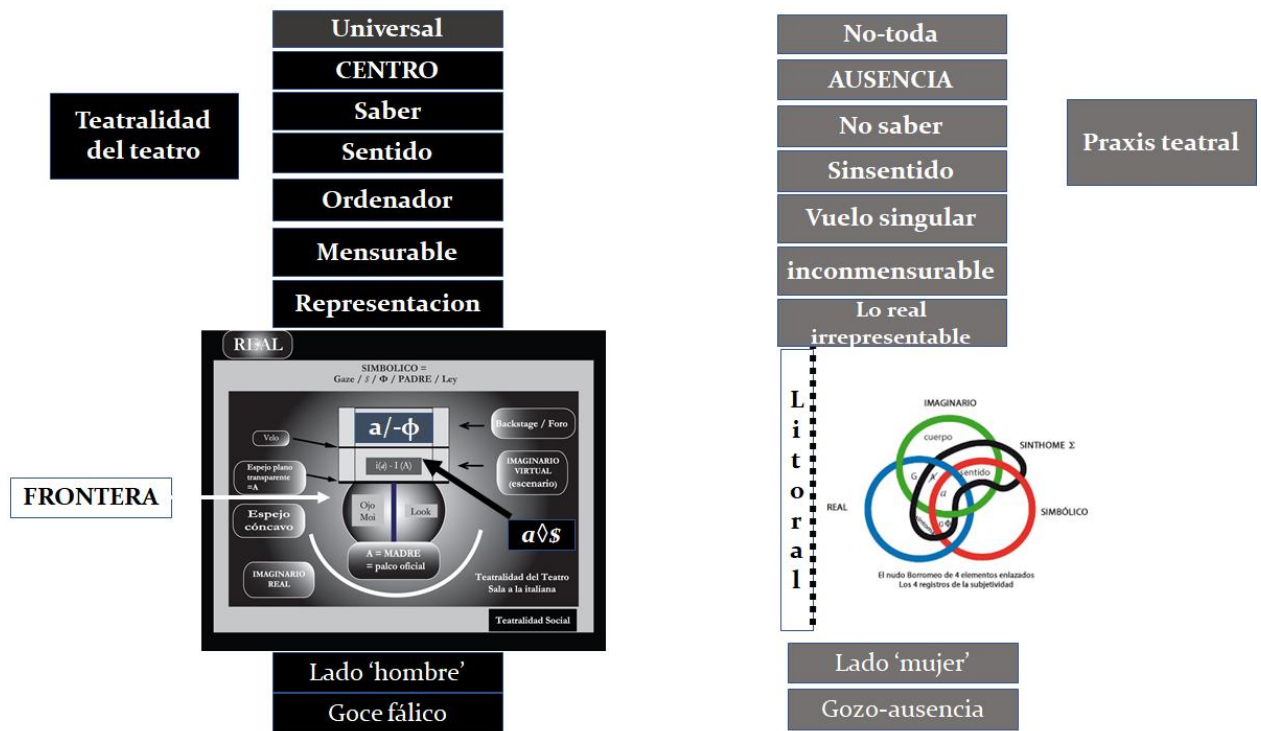
Articulemos ahora la bisagra que nos hemos propuesto explorar en este ensayo: la relación entre escritura dramática y escritura escénica. ¿Qué tipo de teatralidad está aquí en juego? A nivel del texto dramático, las didascalías de las dos obras son escuetas: *Border Santo* se inicia con una dimensión inusitada. Dice:

Amanece en el desierto. Un camino de tierra aplanada. Una alambrada de púas divide horizontalmente el escenario. La Mujer, cubierta de pies a cabeza, atraviesa la escena. Lleva un cántaro con agua. Entra Asunción. Se ve cansado, sucio. (162)

Observamos un dato lumínico y un localizador espacial: el desierto en semi-penumbra. Un camino que ha sido excesivamente recorrido al punto de estar aplanada la tierra. El escenario dividido por una alambrada amenazante y luego La Mujer con un cántaro de agua, del agua como signo de la vida y de la satisfacción anhelada, ese objeto *a* perdido y ahora escasamente conservado en el lado más allá de la función fálica. Esta mujer podemos leerla como el anticipo de aquello que será el final de la obra: ese cruce del litoral hacia La Mujer (el texto no dice ‘una’ mujer, que sería parte del conjunto universal de las mujeres), hacia el lado del no-toda del cual podría no haber retorno.

En *Ilegala*, la didascalía es extremadamente breve: “Mediodía en el desierto. Cualquiera que sea frontera”. Hora de sol implacable, pura luz insoportable, en un desierto fronterizo, que puede ser cualquiera, incluso a nivel psíquico, en el que ya los signos identificatorios han desaparecido. Puro vacío.

Nuestras preguntas emergen: ¿Qué teatralidad hay aquí en juego? ¿Qué pautas se dan para el montaje? ¿Cómo se homologan las ‘fronteras’ del texto dramático con las fronteras entre escena y público? Volvemos ahora al inicio de nuestro ensayo: montar estas obras de Hernández supone hacerse un replanteo profundo sobre el espacio y eso plantea cuestionar la frontera tradicional impuesta por la teatralidad del teatro entre escena y platea, la cual, en estas obras, pareciera invitar al teatrista a imaginar otra teatralidad en la que estaría en juego el concepto de litoral. Si bien las piezas nos detallan los sufrimientos que supone cruzar la frontera del norte de México hacia Estados Unidos, la pregunta que nos impulsa en este ensayo es sobre la puesta en escena: ¿habría realmente que atenerse a la frontera verosimilizada y naturalizada por la teatralidad del teatro, es decir, el diseño de sala a la italiana? ¿O habría que imaginar estas puestas en escena en una política de la mirada tal que ponga al público –como hizo Grotowski en su momento— en la posibilidad de conectarse con la obra fuera de la contemplación e identificación típicas del teatro tradicional? ¿Cómo hacer vivenciar en el público ese litoral por el lado del no-toda, desacomodándolo o sacándolo de su zona de confort desde la cual contemplaría lo que pasa en el escenario desde una posición de ajenidad, como si todo eso le ocurriera a otro del cual pudiera simplemente compadecerse y, en última instancia, purgar sus culpas mediante la catarsis? ¿Qué máscara espectral debería construir el teatrista para montar estas obras de Hernández? Entre escenario y platea: ¿frontera o litoral? ¿Qué tipo de restricciones o condicionantes estructurales la determinan? Entendemos que tanto para la frontera geopolítica como para la teatral esos determinantes toman una dimensión política. La pregunta, como veremos, pondrá en entredicho el término ‘frontera’, tanto para una como para la otra.



La productividad de este esquema¹⁴ nos resulta crucial para establecer una diferencia entre la teatralidad del teatro, anclada del lado fálico, y aquello a lo que apunta la praxis teatral, como un más allá de la centralidad fálica. Nos permite, por ahora, ajustar aquello que hemos ido elucubrando en trabajos anteriores sobre la praxis teatral. En efecto, la teatralidad del teatro es un dispositivo orientado hacia la producción de saber en el sentido de lo universal, en la convicción de que lo real tiene una ley que el discurso del Amo o el discurso de la Universidad sabrían develar. Es por todo ello que esta teatralidad del teatro –como la ciencia– no puede despegarse del realismo y de la construcción de la realidad, ofreciéndola como fantasma escénico que pretende imponerse como verdad. La praxis teatral parte del no-saber y asume que “lo real es sin ley”. De ahí que la praxis teatral no se asuma como lo universal, sino como lo singular y, por la misma razón, no se posicione como una verdad indiscutible a imponer sobre el público, sino como un semblante de la verdad o, como quería Nietzsche, una mentira con fecha de caducidad que se hace pasar por verdad pero que, siempre, es elaborada por *cada miembro del público*, caso

¹⁴ El lector debe estar advertido que un esquema no es ni siquiera un modelo. El vocablo ‘esquema’ se repite innumerables veces en el *Seminario 2*. Ya muy avanzado, en la Clase 19 del 25 de mayo de 1955, Lacan nos dice: “Este esquema no sería un esquema si presentara una solución. Ni siquiera es un modelo. Es sólo una manera de fijar las ideas, que una imperfección de nuestro espíritu discursivo reclama”. En cuanto a la praxis teatral, digamos que todavía no se trata de un gráfico y menos de una topología. En la Clase 20 del 1ro. de junio de 1955 Lacan agrega, como ya prefigurando la necesidad de formalización matemática de los años venideros, que “El peligro de todo esquema, y sobre todo de todo esquema que cosifique demasiado, es que la mente se precipite en él de inmediato y sólo distinga las imágenes más superficiales”.

por caso. La praxis teatral opta por una escena que apuesta a la cifra, la letra o el enigma, dejando a cada miembro del público, uno por uno, en el trabajo de descifrar, leer o develar.

Ese criterio de verdad de la metafísica occidental se instala en la teatralidad del teatro tal como lo vemos en el teatro político, en el teatro militante de la creación colectiva de los 70s y hasta en el entramado y en los pliegues más sutiles de las técnicas de formación actoral que le son inherentes. Dicha ‘verdad’, o esa mentira que ‘se hace pasar por verdad’, está siempre en función y al servicio de la voluntad de poder del sistema capitalista. La praxis teatral, desde el lado del no-toda, se preocupa, en cambio, por lo real (no por la realidad) y, en ese sentido, se interesa en el goce y los modos de goce vigentes en la subjetividad de la época. Es desde esa perspectiva del no-todo que evita la ‘representación’¹⁵ y apuesta por inventar un modo de significantizar ese real y esos modos de goce, por medio del significante, siempre fallido en su pretensión de decirlo todo, a fin de emancipar al sujeto de los mandatos del Otro a los que está alienado. Indudablemente, el significante como registro simbólico, opera como el amarre a la función fálica –y amarre al lazo social— que –permitiéndose el vuelo por las diferencias, por los colores del arcoíris— evita al sujeto de hundirse, caer o desbarrancarse letalmente en su confrontación con ese objeto sin color que Lacan denomina objeto *a*, tan ligado a la Cosa, a la Muerte.

Conviene observar que, en ambos casos –teatralidad del teatro tradicional y praxis teatral— estamos frente a la insuficiencia del lenguaje respecto de ese real –por eso Lacan habla del medio-decir de la verdad que, además, es semblante—, insuficiencia que la ciencia y la teatralidad del teatro tradicional velan, pretendiendo ‘decirla toda’ y darle un estatus general y universal. La praxis teatral se inclina hacia la producción de espectáculos que asumen explorar la peligrosidad del goce y de lo real partiendo del no-saber,¹⁶ esto es,

¹⁵ La ‘representación’ está siempre del lado del signo saussuriano-cartesiano; de modo que la puesta en escena, no importa el grado de disidencia que pueda tener con lo tradicional, resulta siempre ilustración de un significando; hay una concepción meramente instrumental del significante. Y por eso mismo es que ¡todavía! se habla en los estudios teatrales –alienados a la teatralidad del teatro— de ‘comunicación’ o de ‘mensaje’ y hasta de ‘filosofía’ en el teatro y de la construcción escénica con grados diversos de reproducción de la supuesta ‘realidad’ extra-teatral. La praxis teatral, por su parte, no ilustra ideas, apuesta al peligro del vuelo por el lado del no-saber y del no-todo, aunque no deje de amarrarse a la función fálica; sus espectáculos, al concebirse como enigmas, no ilustran nada, son velos de una nada, de un vacío, de un real que solo se puede mediodecir y no, como en la teatralidad del teatro cuya pretensión es ‘decirlo todo’ como verdad irrefutable y, lo que es peor, universal, válida para todo el mundo. En este sentido, la praxis teatral sigue a Lacan respecto a que no hay metalenguaje y a que la comunicación es siempre un malentendido. En la praxis teatral, cada miembro del público no es invitado a ‘comprender’, sino a resistir la rapidez de la comprensión; se trata de que cada uno en la platea –no como masa y menos aún como convivio— se enfrente a ese enigma y lea esa escritura escénica (letra) desde su propio goce, desde su propio cuerpo. En breve, la praxis teatral invita a cada miembro de la escena y de la platea a atravesar su propio litoral, asumiendo todos los riesgos; por eso la praxis teatral está del lado de la ética del psicoanálisis como ética de las consecuencias.

¹⁶ Un proceso de ensayo en la praxis teatral no se dispara desde un texto, una idea o una intención que el espectáculo ilustraría para exhibir e imponerse sobre el público. En la praxis teatral se comienza trabajando

iniciar el vuelo del volantín por parte del teatrista y también del lado del público, para apreciar el espectro de los colores del arcoíris, la multiplicidad y las diferencias de los goces respetando la singularidad del Performer¹⁷ y produciendo en escena los enigmas necesarios para que cada miembro del público, *uno por uno*, confronte al S₁, significante amo de la escena y, de ese modo, trabaje en su propia emancipación respecto del Otro al que se halla alienado, particularmente en estos tiempos de avasallamiento del sujeto del deseo por el neoliberalismo. Ciertamente, en la praxis teatral la escena –con diversos niveles de ‘oscuridad’– no se propone para el consumo inmediato, resiste la utilidad consumista, para favorecer, en cambio, un trabajo interpretativo, trabajo poético en la convicción de que no hay un significado completamente trasmisible, sino que, tras los velos y los enigmas, hay un real, un vacío –ese ombligo del sueño mencionado por Freud– que permanece enigmático.

De ahí que este arrojarse al vuelo por la dimensión de la ausencia a la que el público es invitado requiera mantener algún lazo con la centralidad, sin el cual no habría retorno a la comunidad y a la ley que, como se sabe, siempre exige la renuncia a una satisfacción, a ciertos goces, para mantenerse ligada ‘libidinalmente’, esto es, políticamente.¹⁸ La verdad de esta escena, para ser emancipatoria, implica un cambio de perspectiva, ya no como involucrada en el discurso del Amo o de la Universidad, sino en los discursos de la Histórica o del Analista. Y es aquí donde, frente a la ‘representación’ de la teatralidad del teatro, la praxis teatral aborda, en cambio, lo irrepresentable, esa sustancia gozante a la que se refiere Lacan en el *Seminario 20* y que no es sin el cuerpo. Ni ideas ni ideales –amparados o garantizados por la metafísica, la ciencia, la filosofía, la religión o la tradición– pueden disparar el proceso artístico en la praxis teatral. La idea mata el teatro, mata el proceso creativo porque hace del arte en general y del teatro en particular un instrumento, condiciona lo artístico a asumir diversos grados de propaganda, sea para la manipulación del Otro-público, o resulte de la manipulación del Otro sobre el teatrista, capturándolo en su discurso perverso.

desde el cuerpo y se espera la irrupción de alguna formación del inconsciente y desde allí inician las improvisaciones.

¹⁷ La praxis teatral apuesta –y por muchas razones que no se pueden describir aquí– por el Performer, tal como Grotowski lo abordó al final de su trayectoria. Me parece importante, una vez más, subrayar que el Performer no ‘representa’ y además –tal vez más allá de lo planteado por el maestro polaco– no tiene exigencias de profesionalidad. En todo caso, el Performer no se confunde con el Actor en el teatro tradicional, no por mera nomenclatura, sino por razones de estructura y de discurso.

¹⁸ Todavía queda por interrogarse cómo Grotowski establecía o imaginaba cierta ‘frontera’ en sus espectáculos de la etapa de producciones. No lo elabora en su *Hacia un teatro pobre*, ni él ni sus comentaristas. Esa línea o litoral no podría faltar, pues si faltara, ni el teatrista ni el público podrían retornar al lazo social.

Frontera y litoral en la dramaturgia de Virginia Hernández

Establecido nuestro marco conceptual, vemos cómo el litoral —más que la frontera— ya se insinúa en la obra de Hernández, por cuanto Ilegala atraviesa un desierto cuyo ‘otro’ borde aparece difuso y evanescente, a diferencia de lo que ocurre en *Border Santo*, obra más temprana de la autora, en la que el personaje masculino, Asunción Razo, imagina la frontera como una línea, una barrera alambrada que, al final, atravesará, pero como cadáver, en brazos del personaje Frontera. Recordemos que el litoral supone un límite, pero no se nos presenta como una línea a atravesar; solo tiene un *borde* por el que el sujeto se desliza y luego se abre a una dimensión de extensión variada, sea desierto, río o mar, cuya travesía es más difícil de realizar que cuando se trata del atravesamiento de una línea fronteriza porque, en efecto, dicho litoral no se propone como un simple atravesamiento de un lado al otro, sino como un *itinerario hacia otra orilla*¹⁹ que, eventualmente, podría no alcanzarse nunca. Sin embargo, cabe notar que el nombre del personaje femenino, Ilegala, pareciera en su materialidad significativa mostrarnos ese amarre, débil y precario, a la función fálica, después del vuelo por el lado de la lógica del no-toda: estoy tentado de reescribir su nombre a la manera lacaniana como I(legal)a, siguiendo las fórmulas del *i(a)* y del *I(a)*, imagen del otro y del Ideal del yo, respectivamente, pero donde lo ‘legal’, la ley, ha quedado entre paréntesis, ya insinuando ese vacío (x) de la función fálica, en la cual la ley queda en suspenso develando la inconsistencia del Otro. Aquí, esa (x) es pensable como la letra.

ILEGALA: ¿Y quién decide que el placer es pecado?, ¿quién define lo bueno y lo malo?, ¿quién separa las manzanas podridas? Bueno, si somos consistentes debemos decir que es Él, Dios sempiterno, pero también nuestra conciencia y medida, para algo han de servir las leyes y las constituciones y los manuales de buenas costumbres, ¿o no? Dicho lo cual, yo pregunto: ¿quién está limpio de culpa?, ¿quién se atreve a tirar la primera piedra? ¡El placer!, que no les cuenten, eso es amor de un rato. A partir de allí, sólo queda la decepción, el dolor, el arrepentimiento...

En *Border Santo*, Asunción Razo hace intentos de cruzar una línea en su obstinación causada primero por la necesidad socio-económica y luego capturado por mandatos superyoicos e impelido por la pulsión de muerte (ambos encarnados en el personaje Frontera); después de deambular por el desierto en escenas de extrema violencia en las que

¹⁹ Me parece que ese itinerario hacia otra orilla es el que Grotowski marca con la preposición ‘hacia’ cuando publica *Hacia un teatro pobre*, y que va más allá de lo que se ha entendido por ello en la vulgata de los teatristas. Ese ‘itinerario hacia’ deviene una travesía o atravesamiento (desnudamiento) de las máscaras impuestas por los mandatos alienantes del Otro, mediante un camino (*tao*) retrospectivo hacia el objeto perdido causa del deseo, que el maestro polaco denomina ‘origen’. De ahí también la necesidad de distinguir el Actor del Performer. He desarrollado en detalle estas cuestiones en mi libro *Grotowski soy yo*.

se va disolviendo la divisoria entre vida y muerte, en las que van mezclándose una vez más los personajes ‘reales’ y fantasmáticos, termina muriendo en su intento de cruce. En esta obra del 2000 ya se vislumbra una subversión de la teatralidad del teatro –aunque todavía limitada al relato y no a la puesta en escena— por cuanto asoma esa transformación de la línea que diferencia las lógicas (de frontera a litoral). Aunque todavía permanece la idea de un ‘otro’ lado (y otro goce) como asequible si se logra el cruce,²⁰ el personaje masculino intenta acceder al objeto de su deseo por medio de un atravesamiento que todavía no entra en la dimensión del vuelo (o volantín, o cometa, como lo plantea Gerez Ambertín) hacia la lógica del no-toda. El personaje masculino –a diferencia de los vuelos de Ilegala— se estrella contra esa línea y muere; no logra en vida la travesía del fantasma, esto es, la significantización de la singularidad de su deseo tal como aparece en su fantasma; hay un goce imaginado del otro lado, pero no como Goce-otro, sino como goce del Otro: puede leerse el nombre ‘Asunción’ como *unción al A* [*Autre*] y untado por el goce de ese A, el famoso ‘sueño americano’ que lo victimiza.

Frontera, por su parte, es un personaje bicultural y bilingüe que negocia a su favor con ambos lados; se instala como un Otro ambivalente, esto es, de amor y odio, proponiendo metas e identificaciones pero, en lo esencial, funcionando perversamente y llegando al punto de convertirse en un superyó atroz y obsceno, heredero del Ello. Embajador de la muerte, Frontera traspasa el cadáver de Asunción –ya convertido en cosa, resto— hacia el otro lado donde, cuando vivo, éste imaginaba el goce del Otro americano. No sorprende que sea “La Mujer, con su cántaro de agua [quien] los mira alejarse” hacia ese lugar ajeno en el que estaba el objeto *a*, ese sueño americano, pero a costa de ser ya no sujeto, sujeto deseante, sino puro cadáver:

FRONTERA: (...) ¡Viene la muerte luciendo mil llamativos colores! Ven dame un beso pelona que ando huérfano de amores!... *Pos ya se acabó el teatro raza*. No se apuren esos, que aquí no ha pasado nada. Aquí se rompió una taza y cada quien pa’ su casa, ¿qué no? Una última cosa: me dicen pachuco, cholo, gangbanger, bato loco, pocho, chicano, pero me llamo ¡FRONTERA! (*Se dirige a la alambrada donde está Asunción. Carga el cuerpo sobre sus espaldas.*) ¡Vámonos pues Asunción. Let’s go to America. (*Canta*) “Me vinieron a vender un santo, sin marco sin cristal y sin vidriera, y era de nogal, y era de nogal el santo, hijo de un cabrón, hijo de un cabrón por eso pesaba tanto...” (*Atraviesa la alambrada y se interna en los Estados Unidos*)

²⁰ Obsérvese que, en el cuadro de la sexuación, el objeto *a* (causa del deseo, goce y real en el álgebra lacaniana) está del lado del no-toda, del lado ausencia. Siempre hay que atravesar la frontera o litoral desde la centralidad para alcanzar ese objeto, esa tarea es imposible porque dicho objeto está perdido para siempre. Por eso la fórmula del fantasma incorpora ese rombo (◊) entre el $\$$ y el *a*, para evitar el vuelo sin retorno y el hundimiento en la nada o vacío de lo real, usualmente por un pasaje al acto. El rombo permite al sujeto conseguir un plus-de-gozar, es decir, un flirteo con el lado no-toda, sin sucumbir a la pulsión de muerte.

mientras La Mujer, con su cántaro de agua los mira alejarse) [el subrayado es mío]
(200)

En efecto, al final de *Border Santo*, Frontera anuncia el fin del teatro, que aquí interpretamos como el fin de teatralidad del teatro con la dramaturgia que le es inherente. En *Ilegala* ya estamos ante otra dramaturgia: el personaje homónimo, no atraviesa la frontera, ni viva ni muerta; en esta pieza el espesor del litoral se revela como siniestro; *Ilegala* no está motivada en el goce del Otro americano, sino en huir de las atrocidades que, como mujer y migrante, ha sufrido desde siempre. Por eso la obra despliega su vuelo hacia la lógica del no-todo, en ese juego de voces y alucinaciones, que la conducen —siempre hay algo de verdad en el delirio, Freud *dixit*— a experimentar un goce a la manera de los místicos —se autocalifica de ‘santa’— y a ejercer una violencia sobre su propio cuerpo, despanzurrándolo como modo de denunciar ese Real que la afecta y que, a pesar de su esfuerzo, no logra apalabrar. Su discurso va gradualmente apelando a diversos interlocutores y deshilachándose o intentando suturar las grietas entre los retazos de refranes y dichos populares, como un tachonado de citas que lentamente va virando hacia *lalengua*, hacia los puros significantes de goce que ya no pueden hacerla representar como sujeto, sino como *parlêtre*, mero signo de sujeto. ¿Qué lugar o posición dar a cada miembro del público apelado por *Ilegala*? ¿Cómo dar performatividad a ese balbuceo en el que las palabras se muestran ineficaces frente al sufrimiento, y cuando el Otro, ya sospechado de inconsistencia, no responde? ¿Qué eficacia podría tener sofocar el litoral en el que *Ilegala* se debate con una frontera entre escena y público tal como la instala la teatralidad del teatro? Leamos el final de la pieza:

¿Quién quiere una santa que no es santa pero como si lo fuera?
Una santa sin papeles, sin padre ni madre ni perro que le ladre.

Una santa para el camino, para amenizar la jornada, para platicar,
soñar, fantasear, alucinar y hacer menos penosa la espera.

¿Quién me sigue? Ahora yo soy la guía.

¿Quién dijo yo?...

¿Quién quiere una santa preñada de alucines?

(Se abre el vientre, las cápsulas de cocaína caen y explotan. La imagen de la santa se difumina en el polvo blanco).

La ciudad de las moscas: *una transición dramatúrgica*

En el interregno de las dos obras mencionadas, tenemos *La ciudad de las moscas*. Esta obra merecería un análisis detallado. Si anoto aquí algunas particularidades, es porque en ellas resurge la preocupación por el oprobio, la corrupción y la muerte que atraviesan con sus violencias la Ciudad de Juárez y sus habitantes. *La ciudad de las moscas* ya hace ese pasaje

de la lógica fálica, masculina, hacia lo femenino, la ausencia y el no-toda. La pieza se origina en los asesinatos de cientos de mujeres en Ciudad Juárez, crímenes realizados con violencia extrema, porque no solo procedían al asesinato de la víctima, sino que la torturaban y hasta abusaban ferozmente del cadáver al punto que, en muchos casos, ni siquiera los familiares lograban reconocerla. Hasta hoy no se han aclarado ni los crímenes, ni los posibles victimarios ni los motivos que los produjeron; hasta hoy, además, y resulta obvio decirlo, no se ha hecho justicia. En esta pieza, Juárez²¹ es un personaje femenino cómplice de los crímenes y de los silencios, aunque vive acosada de voces y de moscas que la persiguen, a la vez que acosan también a dos personajes ‘clásicos’: La Mujer de Lot, con la referencia a la curiosidad femenina y la destrucción de Sodoma y Gomorra, y Fausto, el que ha vendido el alma al diablo también movido por una sed de saber, placer y poder. Ambos personajes disputan a Juárez el poder y terminan abriendo unas cajas (en referencia a la caja de la curiosa Pandora), repletas de horror.

LA MUJER DE LOT: (*Entra corriendo*) ¡Fausto, aprisa! Aquí están. Aquí las traigo. Le he arrancado [a Juárez] a esa melindrosa las cajas. He visto lo que hay dentro. No lo podrás imaginar. Por Dios, es el horror, el espanto. He debido verter un mar entero de lágrimas saladas. Me he quedado seca, petrificada. Cuando el holocausto pasó por mis pupilas esa noche en que sobre Sodoma se abría el cielo encendido, el espanto no era. Más bien me asaltó una alegría pueril al ver los cohetes precipitarse y explotar en esa especie de fiesta de oro y carmesí sobre las tapias de la ciudad agónica. Pero estas cajas encubren crímenes innumrables. (260)

Estos personajes alegóricos, alucinados o fantasmáticos se confrontan con otros personajes de índole realista, tal como ocurría en *Ilegala* y *Border Santo*, lo cual crea una atmósfera espectral, casi apocalíptica. El texto, por boca de Juárez, insinúa como causa de la destrucción la ira divina, pero sobre todo el goce pleno de un Padre Creador, no castrado, a la manera del Padre de *Tótem y tabú* de Freud: “Dios ha destruido muchas ciudades, es su pasatiempo predilecto. Ha arrasado con pueblos enteros, peor que la guerra. ¿Tenía razón? Yo no sé” (246). Por su parte, La Mujer de Lot confiesa que su castigo no se debió tanto a su curiosidad y la desobediencia a la prohibición divina de no darse vuelta a mirar la destrucción de la ciudad, sino que estaba motivada en el incesto realizado por Lot con sus hijas, mientras –en tanto esposa– se siente unida por la culpa de haber puesto un velo de silencio sobre dicho acto incestuoso.

²¹ Dejo para otro ensayo explorar la alegorización en el teatro de Virginia Hernández. Me interesa ese recurso en tanto parece ser síntoma de cierta medievalización que muchos críticos han notado en el mundo neoliberal. Hasta cierto punto, lo religioso en *Border Santo*, los personajes alegóricos de *La ciudad de las moscas* y ese final donde *Ilegala* se asume como ‘santa’, no deje de evocar los autos sacramentales medievales y su reciclado barroco.

LA MUJER DE LOT: (...) ¿Qué hice? ¡Qué estúpida fui! Yo voltee hacia atrás, y no fue curiosidad como todos creen. Desvié la vista, es hora de que el mundo lo sepa, para no ver el incesto que se perpetraba en mi lecho. ¡Ah Lot, tan justo, tan recto, tan puerco! Mancillaste la núbil carne de tus hijas para engendrar una nueva raza. (260)

¿Qué real está aquí velado por discursos que recorren toda la historia del occidente judeo-cristiano hasta el presente de Ciudad Juárez y el México de NAFTA? El vocablo 'Lot' significa 'velo o encubrimiento', de ahí que La Mujer de Lot sienta culpa por haber callado el incesto que se consumaba entre su marido Lot y sus hijas, adjudicándole a éste la intención abusiva, que no aparece en el texto bíblico. Como dice el personaje en esta cita, no fue la curiosidad la que la movió a tornar su mirada hacia la destrucción de la ciudad, sino precisamente lo contrario, quiso apartar la vista de la violencia doméstica que se estaba consumando. El castigo divino no se debió, para ella, en una desobediencia, sino exactamente en el hecho de haber sido testigo del abuso sexual de sus hijas; su conversión en estatua de sal pareciera ser parte de un plan divino para callarla impidiéndole dar testimonio del abuso doméstico. Las mujeres deben callar, reza la tradición patriarcal más oprobiosa. Sor Juana fue también víctima del mandato de silencio.

El tema de las hijas de Lot es bastante controversial, por varias razones: la primera, porque Lot ofrece dos de sus cuatro hijas vírgenes a los hombres viejos y jóvenes de Sodoma para que éstos hicieran con ellas lo que quisieran; su motivo era pacificar a esta masa de hombres que demandaban conocer a dos huéspedes alojados en casa de Lot, los cuales luego revelaron ser ángeles que venían a anunciar la destrucción de Sodoma y Gomorra, salvando al pecador Lot y su familia y encegucciendo a los hombres de esas ciudades. La segunda, porque luego de huir y una vez que su esposa se convirtiera en estatua de sal, Lot y las dos hijas restantes van a refugiarse en Zoar. Allí las dos hijas deciden emborrachar a su padre, dormir con él a fin de quedar preñadas para dar continuidad a la raza de su padre.²² Como vemos, pareciera que estamos en un acto de vuelo femenino por el lado del no-toda que, a su manera, da una versión 'silenciada' en *Tótem y tabú*: en efecto, nada se dice —al menos, nada nos dice Freud— del goce de las mujeres en su cohabitación con el Padre de la horda; al enfocarse en la conspiración de los hijos para matar a su padre, nada nos dice Freud de la madre y las hijas de ese proto-padre, de si cedieron gustosas o si se resistieron. Lo cierto es que no parecen haber colaborado en la conspiración, lo cual las deja en posición de volar, esto es, de no tener amarre en la culpa ni en la devoración del padre durante el banquete totémico. El texto bíblico deja claro que

²² Algunos estudiosos no las justifican, porque estaban cerca de la ciudad y no había falta de hombres.

Lot nunca supo cuándo cada hija, en dos noches sucesivas, se acostaron y se levantaron; en este sentido, estas mujeres, como Eva misma, son estigmatizadas por provocar la caída del hombre en el pecado; son mujeres que no ponen obstáculo a su goce suspendido por la ley, representada por el padre dormido y ahora abusado. Una vez más volvemos a la fórmula que sugerimos antes: I(legal)*a*: “Aquí reina la ilegalidad”, exclama Juárez. Algunos estudiosos sugieren que estas hijas procedieron a satisfacer su deseo de venganza por lo que su padre les había hecho a sus dos hermanas.

Regresando a la cuestión del litoral, *La ciudad de las moscas* enfrenta al teatrista a decidirse sobre una puesta con frontera, típica de la teatralidad del teatro, a explorar desde la praxis teatral un diseño de puesta capaz de colocar al público en un espacio incestuoso y criminal, en el que no se discierne ya lo vivo de lo muerto, la realidad de la fantasmagoría, sino solo el huracán del goce superyoico irrefrenado e irrefrenable por la Ley.

El personaje de Hernández disloca la temporalidad del relato bíblico para insinuar que ese incesto y esa violencia familiar ya venían desde antes de la huida de la ciudad y habrían sido causados por el deseo paterno de Lot; por eso dice “El tiempo se trastoca” (264), traduciendo a su manera el famoso “time is out of joint” de Shakespeare. Y lo mismo ocurre con el espacio:

EL HOMBRE DEL BALDIO: Las moscas nos invaden, vienen depositando miles de huevos, de gusanos. ¡Es una plaga! La ciudad se partió de un tajo y desapareció la inocencia. (265)

Ese trastocamiento del tiempo y del espacio corresponde, del lado del público, al trastocamiento de la memoria social auxiliada por el velo del silencio y la complicidad comunitarios: “Las parcas tejedoras ordenan el destino —exclama Juárez—, pero aquí se arma, se desarma, se ensambla y se maquila. Aquí se maquila el poder, la impunidad y no hay potestad humana ni divina que juzgue los actos”. Fausto declara, respecto de la temporalidad, que “este pasaje ya lo he vivido antes”, insinuando la repetición histórica del horror —la insistencia de la letra—, ese real que —como decía Lacan— vuelve siempre al mismo lugar, que se repite, no tanto como *automaton*, sino como *tyche* (*Seminario 11*). De ahí que La Mujer de Lot en esta pieza confiese sentir culpa precisamente por haber silenciado estos abusos y haber sido castigada por la complicidad con el machismo de Dios. El Coro de Mujeres también acusa a Juárez por silenciar los crímenes, lo cual la torna en cómplice y culpable. La Mujer de Lot no es La Mujer, pues ella habla desde la función fálica. Fausto la manda a callar insinuando el error divino y la inconsistencia del Otro en la Creación: “Es mejor que te calles, mujer. Dios no debió de haberles dado lengua. Fue uno de sus mayores

errores. Nos hubiéramos ahorrado muchos problemas. La historia está plagada de mujeres embaucadoras, el chisme y la verborrea es su segunda naturaleza”. La palabra de la mujer, devaluada histórica y culturalmente, es sin embargo reivindicada por las Voces y el Coro de Mujeres que hablan desde la ausencia. El verbo ‘callar’, en diversas variantes frásticas, se repite a lo largo de la obra en boca de casi todos los personajes; constituye así la tematización de la pieza, no solo a nivel del relato, sino que también involucra el silencio cómplice del público con la escena teatral y con la escena social.

Estos tres personajes –Juárez, Fausto y La Mujer de Lot— configuran una trinidad de complicidad con el mal y el horror del mundo y particularmente de la ciudad de Juárez. El público, apelado por Juárez desde el inicio de la obra, también él acosado por las moscas y el olor de la podredumbre, es puesto a causa de su silencio como cómplice de los crímenes: pero este silencio no es parte integrada al relato, sino que es consustancial a la posición contemplativa, silenciosa y quieta del público en la teatralidad del teatro, el cual a veces permanece en la oscuridad de la sala la cual vela su posición perversa voyeurista. Si aquí la puesta en escena se inclina más por la frontera que por el literal, acierta, ya que el contrato perverso –tal como Lacan lo plantea para la estructura clínica de la perversión— supone siempre un acuerdo de partes: el perverso trabaja para el goce del Otro, en este caso, la institución teatro, y coloca a su partenaire neurótico como objetivo de sus liturgias sádicas o exhibicionistas. Tal como Juárez critica a La Mujer de Lot, tal es el reclamo que podría hacerse al público en la contemplación de la escena atroz dentro y fuera del recinto teatral: “A quién se le ocurre voltear a ver el fin del mundo de esa forma tan mostrenca”.

En las escenas de corte realista, pero no menos espectrales, tenemos varios personajes: otra mujer curiosa quien, con cámara en mano, pretende averiguar la verdad sobre los crímenes; se dirige en la noche a lugares sombríos y peligrosos para reunir la evidencia necesaria a fin de iniciar el proceso de investigación y justicia. Se trata de La Mujer que Busca; ella se encuentra con El Hombre del Baldío quien, sospechado de colaborar con los criminales, niega al principio rotundamente estar involucrado en los asesinatos; éste le describe el escenario de una masculinidad también mancillada por el sistema económico, que deja ver cómo la violencia, aunque divide entre victimarios varones y víctimas mujeres, está desplegada brutalmente y afecta todos los cuerpos:

EL HOMBRE DEL BALDIO: (...) No sabes de lo que son capaces esos tipos. Ni te imaginas. Están enfermos, son antisociales, marginados. No tienen trabajo, viven en la basura y tragan desperdicios. Matarían por un trago, por conseguir una raya, un gallo, un globito, un clico, un rebote, talco, cemento, tinner, gasolina, lo que sea, por eso matarían. Sólo por

mirarlos se alebrestan y te clavan y no les importa, no les importa nada. Al otro día se levantan y ni se acuerdan. Esos están perdidos, ni siquiera se acuerdan. ¿De qué vale, si ni lo disfrutan? Se tiran una chava y no les queda ni un recuerdo, tienen el cerebro atrofiado, no hay sensación de nada. No se acuerdan de los gritos ni de las súplicas, ni de la cara de espanto de las mujeres... ni del sudor que les empapa el cuerpo, que es salado como brisa marina... que huele a playa. (252-253)

La Mujer que Busca completa la descripción apuntando al hecho de que él mismo registra en su cuerpo esa violencia contra las mujeres: le enrostra la precariedad del poder masculino que, al no poder elaborar lo femenino que lo habita y no poder atravesar los laberintos de la feminidad, al no poder con los velos y los colores del arcoíris del lado ausencia de las fórmulas de la sexuación, termina autodestruyéndose, como el resto de los victimarios, recurriendo a lo autoerótico, el alcohol y el llanto, y sin duda a la imposibilidad de la satisfacción que ni siquiera el exceso de goce logra colmar.

LA MUJER QUE BUSCA: Te frotas allí, por encima del pantalón, primero suavemente y luego con más fuerza y aúllas como lobo. Luego sacas tu botella que traes en el saco y tomas y tomas hasta que se acaba y empiezas a llorar. (...) Les llevas a las chavas, luego te pagan. Las violan, las atormentan, las mutilan y luego las matan. Tú no. Tú estás ahí, observando, restregándote el pantalón y luego lloras como niño recién nacido. (252)

El Hombre del Baldío —también él en los márgenes de la sociedad, como un desecho— afirma que “los muertos no hablan”, pero La Mujer que Busca dice que tiene registrado todo ese horror en su video y, además, confirma haber oído las voces de las víctimas. En una escena posterior, muy breve, veremos a La Chica y El Asesino. Ella es una muchacha de origen campesino que ha venido a la ciudad atraída por las luces y los colores; ha volado del entorno rural y patriarcal atraída por los colores del arcoíris:

LA CHICA: (...) Ellos nunca entendieron por qué quería venirme a la ciudad. Es por las luces, les decía; pero si aquí hay mucha luz, me respondían. Pero no es lo mismo. Allá oscurece y te vas a dormir, aquí seguimos despiertos porque todo está iluminado. (...) Me gusta la ciudad, me gusta la luz roja que se filtra por la ventana del cuarto del hotel y se prende y se apaga: ahora estoy, ahora no, ahora sí, ahora no. (258)

Esta Chica, cuya existencia depende de la presencia y la ausencia generada en la intermitencia de las luces citadinas, después de afirmar que “Ayer aprendí a volar. Di un paseo con las moscas”, fastidia incesantemente al hombre quien, tratando de dormir y acosado por esos insectos, apuñala incesantemente el cuerpo intangible de la muchacha. Al hacerlo, atenta contra sí mismo, contra ese incorporal que le es propio, que funda el agujero de su angustia. Ella es, como el Coro, la voz espectral que lo agobia desde un goce de venganza que no puede más que provenir del lado del no-toda.

EL ASESINO: ¡Ya me fastidiaste, me fastidiaste! (*La apuñala repetidas veces,*)
¡Cállate de una vez, duérmete de una vez! ¿Cuántas veces tengo que repetirlo?

LA CHICA: Una vez más, dos, tres, cien, mil veces, cientos de miles de veces, por toda la eternidad, ¿es que no te has dado cuenta?

EL ASESINO: (*Deteniéndose*) ¡Dios!

LA CHICA: Ya está amaneciendo, ¿ves cómo los focos de los postes se están encendiendo? ¡Un día más! (*Riendo divertida*) ¡Vuelo, vuelo, vuelo!
¡Zummmm, zummmm, zummm, zummm!

EL ASESINO: ¡Déjame en paz! ¡Quiero dormir! ¡Malditos bichos! (*Dando manotazos al aire*) (259)

Mujeres y moscas, cadáveres de mujeres metamorfoseados en moscas sonoras que, sin acceder al lenguaje, zumban alrededor de los victimarios –registro pulsional y gozante de la lengua—como forma de acoso de la culpa. Solo las Voces lograrán articular el reclamo a Juárez por su complicidad con el avasallamiento económico neoliberal (sin duda, como producto del Tratado de Libre Comercio conocido como NAFTA). Esas Voces y el Coro de Mujeres denuncian el avasallamiento del sujeto y del deseo; la obra, como en *Ilegala* y en *Border Santo*, hace desfilar personajes cuya vida ya se ha hundido a tal punto en lo siniestro (como extraño y como familiar, según Freud), que éstos pasan por grados diversos, desde la alienación completa al goce del Otro neoliberal, a la cosificación, luego al residuo (*litter*) y finalmente a la fantasmagorización, anónima e irredimible. Los cuerpos ceden a la compulsión a la repetición y progresivamente son capturados en un torbellino de violencia en el que, comandados por la pulsión de muerte, apuran el fluir de la vida y acceden a una muerte temprana como aquello que Agamben denominaba ‘nuda vida’, vida insaclicable, resto masivo, amalgamado, que carece de rituales funerarios y de memoria singularizada.

El paisaje que enmarca la acción asume también los tonos crepusculares. Siendo urbano, redefine un territorio que es a la vez frontera y litoral. Los olores y los ruidos de las fábricas se mesturan con el de los residuos cadavéricos y putrefactos, los cuales se corresponden con el olor y el zumbido de las moscas, en un territorio necrológico pero, por su carácter fantasmático, casi rulfiano, que deviene todavía más desalentador, como una especie de purgatorio o limbo que no es ya ni de vida ni de muerte, una especie de eterna danza macabra. Las muchachas, como las moscas, vuelan en el peligroso tiempo de ocio, mientras las moscas vuelan trastornando el descanso:

LA MUJER QUE BUSCA: Pero que se confunde [el olor] con el de la fábrica: humo y metal, hierros oxidados y aceite, grasa de motores y bandas sin fin. Trabajo, trabajo, trabajo mecánico. Nada creativo, nada que puedas decir esto lo hice yo, salió de mis manos, de mi imaginación. Son viles esclavas que pegan botones o ensamblan piezas. No tienen nada, no sienten nada, se van a bailar a la salida del trabajo, a girar como remolino y reírse de

estupideces. Creen que con eso es suficiente, que mañana va a ser diferente pero se engañan porque siempre es lo mismo, lo mismo. (253)

A modo de conclusión: Estrategias de subversión de la teatralidad del teatro

Hemos recorrido tres piezas de Virginia Hernández en las que se aprecian distintas estrategias dramáticas que, a su vez, exigen diversos diseños de puesta en escena; tanto a nivel del texto dramático como del texto espectacular, hemos ido observando un cambio que podemos ya definir brevemente como de la frontera hacia el litoral, de la teatralidad del teatro a otra política de la mirada que requiere de una praxis teatral comprometida con una ética analítica.

Las tres obras de Virginia Hernández acosan a su público y no solo desde el horror desplegado en los relatos, sino también en la factura formal que, a su modo, acusa recibo del agotamiento de la teatralidad del teatro tradicional. De ahí que recurra a difuminar por medio de diversas estrategias la frontera entre escena y público, sea por apelar a éste en forma directa, sea por recurrir a evadir la representación de la realidad en beneficio de una atmósfera dramática enigmática, no realista, fantasmagórica y espectral, sea por diseñar personajes que se lanzan al vuelo, como un volantín, hacia el lado de la ausencia, del no-toda de *La Mujer*, es decir, personajes que deambulan en un limbo donde la vida y la muerte parecen debatir el destino del sujeto en una travesía dolorosa del litoral, casi siempre aludido como desierto. Recurre, por tal motivo, a personajes sufrientes reconocidos del lado de la vida y otros alegóricos que provienen de una intertextualidad que contribuye al enigma, o bien personajes cuya presencia es pura ausencia, pura voz, cuerpo intangible. Estas obras ya exploran el lado del gozoausencia, goce inconmensurable el cual, como hemos visto, no siempre permite que los personajes logren sostener un amarre a la función fálica, al falo como ordenador o regulador capaz de mantenerlos todavía dentro del lenguaje y del lazo social. La pregunta para el teatrista, entonces, resulta en realizar un trabajo creativo con la política de la mirada para establecer una escena que evite la contemplación y la identificación del público, y abra a un litoral para que cada miembro de la audiencia pueda confrontar su modo de goce singular con aquél de los personajes, pero a la vez contar con un lazo, una hebra que todavía lo mantenga en posibilidad de retorno a la comunidad, a la función fálica, sin dejar de vislumbrar, por un lado, su grado de alienación al sistema y, por otro, su posibilidad de emancipación de los mandatos del mismo.

Sin adoctrinar desde el escenario, las piezas ponen en crisis la frontera entre escena y platea, transforman esa línea en un litoral que disuelve la certeza del público entre lo vivo y lo muerto, de la misma manera en que los relatos pasan de un realismo a una espectralización, donde no se discierne bien la vida de la muerte. El público, si la puesta es efectiva, no podría dejar de percibir cuánta muerte hay en su cuerpo y, en consecuencia, cuestionar el tipo de vida que valdría la pena vivir. Esta perspectiva dramaturgica nos alerta de esa metamorfosis irreversible que el sistema neoliberal está empeñado en favorecer, desplegando una violencia que avasalla al sujeto del deseo y lo metamorfosea en un objeto al servicio del goce –irrefrenable y necropolítico— del Otro neoliberal. Las obras dejan a criterio de cada cual explorar en su propia singularidad ese litoral del gozoausencia, dejando abierta la posibilidad de promover *un deseo de desear* o bien permanecer en la alienación cada vez más letal, consumiendo y siendo consumido. Y al proceder de este modo, no sorprende que esta dramaturgia hernandiana, que esta escritura, se enfoque en la violencia y el odio sobre los cuerpos, particularmente femeninos; precisamente porque es en ellos en los que se registran las marcas de un vuelo por el más allá de la función fálica patriarcal, más allá en el que hay un goce que hace enigma, un despliegue de velos que ya no son aquellos prefigurados desde el lado hombre. Por eso, el odio y la violencia apuntan a lo femenino que hay en cada sujeto (hombre o mujer), a ese goce enigmático, y victimizan el cuerpo de la mujer o de quienes se ubiquen en la posición del lado mujer, victimizándose finalmente a sí mismos, porque es en ellos en donde reside aquello que no logran soportar. El final de *La ciudad de las moscas*, no por casualidad, pone en las Voces de las muertas la invocación a la Madre, como una figuración entre otras del enigma de La Mujer, como emblema de ese objeto perdido en la separación primordial que ha permitido, por mortificación del lenguaje y el significante, la constitución de un cuerpo humano:

VOCES:

¡No me van a encontrar!
¡Madre, ayúdame!
¡Madre, auxíliame!
¡Juárez, por Dios! (266)

Se percibe, pues, cómo los protocolos dramaturgicos –a los que apela Hernández y otros dramaturgos del norte de México— ya no pueden responder a esa función de reflejar/representar en el teatro la realidad social–de un modo éxtimo a la escena social, tal como la exige el lado fálico interesado en la producción de conocimiento universalizable. Tarea, por lo demás, ya bastante difícil de realizar, no solo por la complejidad que ésta presenta, ni tampoco por no poder ya responder a criterios de totalidad y de verdad, sino

porque en la subjetividad de esta época ninguna perspectiva o discurso pareciera tener la consistencia hegemónica necesaria como para adoctrinar al público desde el escenario. Es lo que suele denominarse “la caída de las ideologías” y que desde el psicoanálisis conviene mejor denominar la ‘inconsistencia del Otro’ o bien ‘la declinación de la función paterna o de la Ley’.

La praxis teatral, como puede verse, tiene todavía mucho que explorar por el lado no-toda; tal vez no tanto desde los contenidos de los relatos, sino desde las estrategias formales en cuanto a la escritura de los mismos y sobre todo de su montaje escénico, si es que su objetivo es promover en cada miembro del público la posibilidad de alcanzar lo inapropiable para el sistema capitalista. Trabajo, sin duda, al que la escena invitará a partir de enigmas o cifras, para abrir la posibilidad de una emancipación y una probable construcción de hegemonía, esto es, para decirlo con Nietzsche, la capacidad de transvalorar todos los valores, pero no sustituyendo los viejos por los nuevos, sino destruyendo el lugar en el que los viejos se han producido.

© Gustavo Geirola

Bibliografía

- Alemán, Jorge. "El ascenso de la ultraderecha argentina". Página 12 Suplemento El País 13 marzo 2021. <https://www.pagina12.com.ar/329275-el-ascenso-de-la-ultraderecha-argentina>
- Boada, Mónica. "Lacan con Beckett". <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/018/template.php?file=arts/Variaciones/Lacan-con-Beckett.html>
- Freud, Sigmund. "Nota sobre la pizarra mágica". *Obras completas XIX*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. 239 y ss.
---. *El malestar en la cultura*. *Obras completas XXI*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. 57 y ss.
- Geirola, Gustavo. *Grotowski soy yo. Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2021.
---. "Patriarcado, crimen y sociedad postedípica en dos obras de Hugo Salcedo: Hacia un teatro de emancipación". Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities IX.36 (Junw 2020). <https://www.argus-a.com/publicacion/1477-patriarcado-crimen-y-sociedad-postedipica-en-dos-obras-de-hugo-salcedo-hacia-un-teatro-de-emancipacion.html>
---. "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 2018). <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/1382-1.pdf>
---. "Praxis teatral y puesta en escena: la psicosis como máscara espectral en el ensayo teatral (2ª parte)". *Telondefondo* Revista de teoría y crítica teatral 9.18 (2013). <http://www.telondefondo.org/numero18/articulo/487/praxis-teatral-y-puesta-en-escena-la-psicosis-como-mascara-espectatorial-en-el-ensayo-teatral-2-parte-.html>
---. "Praxis teatral y puesta en escena: la psicosis como máscara espectral en el ensayo teatral (1ª parte)". *Telondefondo* Revista de teoría y crítica teatral 9.17 (2013). <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero17/articulo/464/praxis-teatral-y-puesta-en-escena-la-psicosis-como-mascara-espectatorial-en-el-ensayo-teatral-1-parte.html>
---. "El director y su público: la puesta en escena y las estructuras espectatoriales." *Telondefondo* Revista de teoría y crítica teatral 8.15 (2012). <http://telondefondo.org/numero15/articulo/403/el-director-y-su-publico-la-puesta-en-escena-y-las-estructuras-espectatoriales.html>
- Grotowski, Jerzy. (1970) *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores, 1992. https://monoskop.org/images/5/5f/Grotowski_Jerzy_Hacia_un_teatro_pobre_1992.pdf
- Hernández, Virginia. *Border Santo* y *La ciudad de las moscas*, en *Teatro de Frontera 15*. Durango, México: Siglo XXI, UJED, 2005.
---. *Ilegala*. Pdf gentileza de la autora.

- Lacan, Jacques. *Escritos I y II*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.
- . *Seminario 2. El yo en la teoría de Freud*.
<https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/04%20Seminario%202.pdf>
 - . *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
 - . *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
 - . *Seminario 16 De un Otro al otro*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
 - . “Lituraterre”. <https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/Lacan-Lituraterra-1971-bilingue.pdf>
 - . “El atolondradicho”. *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2021. 491 y ss.
 - . *Seminario 18 De un discurso que no sería del semblante*. Texto establecido por Ricardo Rodríguez Ponte. <https://e-diccionesjustine-elp.net/wp-content/uploads/2019/10/Seminario-De-un-discurso-que-no-fuera-del-semblante.pdf>
 - . *Seminario 19 ...o peor*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
 - . *Seminario 20 Otra vez/ Aun*. Texto establecido por Ricardo Rodríguez Ponte.
<https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.9.14%20TODO%20EL%20SEMINA RIO%20%20S20.pdf>
 - . *Seminario 23. El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
 - . “De James Joyce como síntoma”. <https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/Lacan-De-James-Joyce-como-Sintoma-1976.pdf>
 - . *Seminario 20 Otra vez/ Aun*. Texto establecido por Ricardo Rodríguez Ponte.
<https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.9.14%20TODO%20EL%20SEMINA RIO%20%20S20.pdf>
- Nietzsche, Friedrich. *Consideraciones intempestivas*.
https://www.academia.edu/39110587/Consideraciones_intempestivas