

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



LA PARTICIPACIÓN DE LA MADRE EN LA INSCRIPCIÓN DEL
ORDEN SIMBÓLICO EN ALGUNOS TEXTOS DE DRAMATURGIA
LIMEÑA CONTEMPORÁNEA

TESIS PARA OPTAR EL GRADO DE DOCTOR EN PSICOLOGÍA

Asesora:

Pierina Traverso K.

NATALIA TORRES VILAR

LIMA – PERÚ

2012



Agradecimientos

No puedo presentar este trabajo sin agradecer a las personas que aportaron ideas y contribuyeron a darle forma en las diferentes etapas que atravesó. Entre esas personas debo mencionar a mis compañeras de doctorado: Beatriz Oré, Mónica Cassareto, Doris Argumedo, Lupe Jara y Magaly Nóblega; Mary Claux y Rafael Gargurevich escucharon mis dudas en más de una ocasión y supieron convertirlas en inquietudes constructivas; su presencia fue fundamental. Agradezco también las gestiones y el apoyo de María Raguz y Cecilia Chau. Igualmente debo agradecer a Luis Peirano, por su lectura cuidadosa y crítica y sus interesantes sugerencias. Un recuerdo especial merece Roxana Morote, quien de la manera más desinteresada compartió su experiencia, su material, y su entusiasmo. Víctor Vich, por su lado, con su calidez y estímulo, me ayudó a ordenar el panorama en los inicios de este trabajo.

Debo agradecer igualmente el apoyo del Vicerrectorado de Investigación de la PUCP, así como a María Pía Rodríguez y Gina Rodríguez. Una mención especial debo dedicarle a Patricia Martínez, quien leyó cuidadosamente mis ideas en más de una ocasión, aportando siempre claridad, orden y rigor, así como también su confianza en el trabajo en progreso. Quiero agradecer también a Juan Carlos Ubilluz por su desprendimiento en entregar ideas, por lo frontal y enriquecedor de su crítica, pero sobre todo por haberme enseñado a disfrutar a Lacan.

Cecilia Thorne me acompañó desde el inicio de este proyecto, con su mirada empática y atenta. Ha quedado entre nosotros su pasión por la Psicología y su generatividad. Nunca dudó en compartir su experiencia profesional y académica; en lo personal, fue una madre contenedora en la aventura de investigación, la cual no es sin ansiedades y tropiezos.

La labor de Pierina Traverso asesorando esta investigación requiere de un agradecimiento particular, no solo por sus sugerentes cuestionamientos y por sus ideas oportunas, sino también por ser una interlocutora cálida y respetuosa. Sus sugerencias enriquecieron esta investigación y abrieron muchas ventanas de reflexión.

Mi gratitud hacia los dramaturgos del Perú por entregar un cuerpo literario enriquecedor y disfrutable, va más allá de los límites de esta investigación. Agradezco, además, su entusiasmo y disposición a compartir sus textos y a dialogar.

Dejo para el final los agradecimientos de aquellas personas que, por ser parte de mi vida cotidiana, son en gran medida gestoras de este trabajo, pero sobre todo de mis ganas y posibilidades de investigar. Agradezco a Rosa, mi mano derecha, sin quien las largas horas frente a un computador hubieran sido aún más agotadoras. El apoyo

permanente de Oscar es un privilegio invaluable. Sin sus aportes intelectuales, materiales, logísticos, tecnológicos y emocionales, ni siquiera hubiera pensado en realizar esta investigación. Finalmente, Alejandro y Andrés, comprensivos con mis tiempos, y siempre mi mayor recompensa en cada momento de descanso.



A mis padres, Lola y Leonardo,
quienes se aliaron para regalarme todas las llaves.





Tabla de contenidos

Introducción	i
Capítulo I	
Descripción de la Figura Materna en la Dramaturgia Limeña Contemporánea	1
Ubicación Social y Familiar	1
Caracterización Psicológica General de los Personajes Maternos	2
Capítulo II	
Realidad, Afectos y Defensas en los Personajes Maternos	9
La Relación con la Realidad	9
Los Afectos y las Defensas	11
Capítulo III	
Relaciones Objetales en los Personajes Maternos.....	17
El Vínculo Entre Madres e Hijos.....	17
Relaciones de Pareja de los Personajes Maternos	36
Modelos de Maternidad en la Dramaturgia Limeña Contemporánea.....	48
Maternidad, Género y Cultura	49
Capítulo IV	
La Participación de los Personajes Maternos en la Inscripción del Orden	
Simbólico.....	55
Lacan y el Otro Primordial.....	56
Madres Ambivalentes Respecto a la Inscripción del Orden Simbólico.....	72
Madres que Interfieren en la Inscripción del Orden Simbólico.....	74
Madres que Intentan Validar el Orden Simbólico.....	75
Conclusiones.....	77
Referencias.....	87
Apéndice A. Personajes Maternos Trabajados.....	95
Apéndice B. Resúmenes de las Obras Trabajadas	97



Introducción

El lugar de la mujer en el mundo se replantea y esto implica procesos de adaptación, tanto en el ámbito familiar como en el público. La mujer ha venido interviniendo cada vez más en las esferas políticas y laborales, junto a lo cual ha ido desarrollando un mayor control de su erotismo y su maternidad, y por lo mismo una mayor independencia respecto a su pareja. Estos cambios a favor de los derechos sociales para la mujer, dieron lugar a lo que Lipovetsky (1999) llamó la “tercera mujer” o “mujer indeterminada”, pues si bien ella puede moldear ahora su propia identidad de género, los caminos que elige son aún confusos. Conran (1975) acuñó el término “supermujer” para designar a una mujer que tiene éxito tanto profesional como en su rol de madre; la mujer lo quiere todo, misión omnipotente imposible de sostener sin algún costo emocional. Adicionalmente, en las dos últimas décadas vemos también una serie de progresos científicos que permiten la concepción asistida, en donde la mujer puede validar su derecho de maternidad aun en ausencia de una pareja masculina.

Todo esto conlleva a la aparición de un fenómeno, la dificultad de equilibrar el derecho de la mujer sobre la procreación sin llegar al abuso del poder sobre la misma. Lo que está en juego cuando la maternidad en solitario es posible, es el delicado entramado de la formación del psiquismo del sujeto. Evidentemente, la maternidad como proceso necesariamente experimentará también profundas modificaciones, así como los vínculos establecidos entre madres e hijos. Si bien los aspectos de la experiencia consciente, tanto individual como social, han de tomarse en cuenta, nos adherimos a Amati Mehler (2006) en su afirmación de que “aquello que cuenta en la puesta en escena de la exquisita unicidad de cada maternidad son las vicisitudes que se desarrollan al nivel de lo inconsciente” (p. 37). Por supuesto, el rol del padre en estas constelaciones, así como su lugar en la pareja, también se replantea, y también a un nivel de motivaciones, temores y esperanzas inconscientes.

En la bibliografía psicoanalítica clásica el rol de la madre está inscrito en la formación del psiquismo del sujeto, evidenciando su importancia desde el inicio de la vida. Si bien Freud centró su teorización en el triángulo edípico, donde el rol paterno es protagónico, después de Freud el psicoanálisis ha ido apuntando a fases cada vez más tempranas del desarrollo y otorgando a la díada madre-hijo un lugar central. Las funciones maternas, sin embargo, se presentan como un tema un tanto ambiguo. Melanie Klein, por ejemplo, habló de un objeto parcial representado en el pecho mientras que

Freud observaba a la persona que cumple las funciones de cuidado del niño, y otras veces aun se enfatiza la función materna en sí misma. Pero el principal desacuerdo se centra en el énfasis fluctuante entre la madre de la fantasía, la cual prevalece a lo largo de toda la obra de Freud, Klein y Lacan, y la adecuación de los cuidados de la madre como persona concreta (Bion, 1972; Bowlby, 1989; Green, 1990; Winnicott, 1992).

A partir de los 90, se empieza a hablar generalizadamente del declive de la función paterna (Eggebeen, 2001; Freeman, 2008; Hamer, 1997; Harris, 1995; Roudinesco, 2003; Schwalbe, 2005; Spruift y Duindam, 2002, por poner solo algunos ejemplos) para observar luego una revalorización de lo paterno, hablándose de la necesidad de un nuevo tipo de paternidad más acorde a los cambios sociales (Cohan, 2003; Dervin, 2007; Fuller, 2005; Horn, 1997; Justad, 2000; Kelen, 1988; Marsiglio, 1998; Nim, 1981; Pickard, 1998). Sin embargo, a pesar de que la conclusión ha recaído sobre la importancia de la triada madre-padre-hijo, la literatura psicoanalítica sigue enfatizando el rol materno y especialmente la importancia de éste en las interacciones iniciales del vínculo madre-hijo, escribiéndose poco sobre vínculos adultos entre ambas generaciones.

Cuando sí se abordan los vínculos adultos entre la figura materna y su descendencia, suele prestarse más atención al vínculo entre madre e hija (Bernstein, 2004; Hayden et al., 2008; Shrier, 2004), dejándose de lado el vínculo con el hijo varón, dupla que más bien pone de relieve la dramaturgia limeña contemporánea. También es escasa la bibliografía actual respecto a la influencia de la dinámica de pareja en el cumplimiento cooperativo y de sostén mutuo de las funciones maternas y paternas (Brent, 1998; Goldsheider, 2009; Shawn, 2006; Whitehead, 1996). Este tema, sin embargo, está presente en las piezas de nuestra literatura dramática, haciéndose evidente la necesidad de una toma de conciencia al respecto, como surgió en el análisis de una investigación en la que nos embarcamos anteriormente (Torres, 2010). En la teoría lacaniana la mujer es la sostenedora del orden paterno en tanto es ella, por su vínculo natural inicial con su bebé, quien debe facilitar una vinculación saludable y gradual entre éste y su padre. Solo si ello sucede podrá interiorizarse, paulatinamente, la ley paterna y con ello la adaptación a la cultura. En tanto la mujer viene experimentando cambios en su maternidad, ha de encontrar también nuevas formas de validar la ley paterna. Si ella, pantalla inicial de identificación con su bebé, no valida el Nombre-del-Padre, el ingreso al orden de lo simbólico y la cultura se distorsiona (Chemama y Vandermersch, 2004; Evans, 1997) y el sujeto queda problematizado en diferentes niveles.

Dado que, como acabamos de puntualizar, el teatro peruano pone de relieve los vínculos adultos entre madre e hijos, y en particular con los hijos varones, así como la influencia de la dinámica de pareja sobre la formación del psiquismo de los hijos - aspectos relativamente desatendidos en la bibliografía psicoanalítica-, sostenemos que la dramaturgia peruana es un espacio de gran visibilización para entender las vicisitudes del rol de la madre como sostenedora de la instauración del orden simbólico, así como de los posibles elementos que dan cuenta de sus fallas. Adicionalmente, debe puntualizarse, el cuerpo dramático peruano es no solo abundante y literariamente valioso, sino también íntimamente movilizador, a pesar de lo cual sufre de una situación de relativa falta de apoyo en nuestro país.¹ Esta situación, junto con una admiración especial surgida de mi contacto cercano con los procesos creativos de algunas obras y sus montajes, me hacen elegir este corpus para la presente investigación.

El uso de la literatura o las artes expresivas como fuente de información sociológica, política, antropológica e histórica, no es nuevo, en tanto las obras artísticas son entendidas como productos culturales que evidencian estructuras y fenómenos sociales. En particular el tema de la maternidad y la femineidad ha sido trabajado recientemente por diversos autores (Fuster, 2001; Martín-Márquez, 2004; Martínez-Expósito, 2000; Tyler, 1994) a partir del análisis del cine. También se ha trabajado identidad femenina a partir del análisis de la poesía (Reisz, 1996) y Lora (2007) ha trabajado este tema a partir de poetas peruanas y desde la psicología en particular. La novela ha sido abordada desde la sociología (Habra, 2004; Valdés, 1995). Sin embargo, la dramaturgia limeña ha sido estudiada desde la crítica literaria (Bushby, 2009, 2011; Sagasti, 2006) mas no ha sido aprovechada por la Psicología, a pesar de que este cuerpo literario ha producido una gran cantidad de piezas que, en nuestra opinión, acercan al lector y/o al público a ciertas realidades psíquicas universales, así como a algunas realidades sociales.

La creación artística en general, pero en particular la creación literaria, llamó la atención de Freud, señalando su valor heurístico para estudiar psicoanalíticamente el psiquismo humano (De Mijollá, 2007). En esta línea son tres los elementos de análisis en su obra. En primer lugar, Freud observó a los personajes de ficción como si se tratara de casos clínicos (1972c), y a través de ellos dio forma y confirmó más de una observación clínica, siendo su ejemplo más palpable el complejo de Edipo. En segundo lugar, y a partir de entender que una creación literaria es también el reflejo del inconsciente de su autor, se permite estudiar a éste también (1972o). El tercer elemento de su estudio de

¹ Para una explicación más extensa ver Bushby (2009) y Torres (2010).

obras literarias es el lector mismo (1972e, 1972q) señalando la identificación con los héroes y utilizando el concepto de catarsis de Aristóteles. Es solo en el sentido del primer tipo de análisis que utilizaba Freud que abordamos en esta investigación los personajes maternos de nuestra dramaturgia, en tanto consideramos que es éste el que mejor nos puede permitir conocer los mecanismos psicológicos profundos de personajes y contenidos de obras que reflejarían dimensiones de un inconsciente colectivo (Jung, 1983; Lévi-Strauss, 1997). Si bien asumimos que los otros dos tipos de análisis –el estudio del autor a través de sus obras y la identificación del público con las mismas– están implicados en este fenómeno en una combinación de subjetividades, por motivos de extensión dejamos su estudio e integración para posteriores investigaciones.

En la propuesta freudiana el arte literario expresa dimensiones de la condición humana atemporales y universales, válidas transversalmente para muchas culturas, merced a la capacidad del artista para adentrarse en el alma humana a través de una identificación colectiva y lúdica (1972b). Lévi-Strauss (1997), por su parte, observaba que un mito trata invariablemente de dar forma épica a una estructura subyacente y que una historia colectiva es elaborada a partir de un impulso de elaborar una realidad psíquica. Ejemplos clásicos son las reflexiones freudianas sobre el complejo de Edipo y el texto “Algunas reflexiones sobre la Orestíada” (Klein, 1976). En una línea similar, Bruno Bettelheim (1988) realizó un estudio sobre los cuentos de hadas y cómo éstos reflejan el mundo psíquico de los niños en cuanto a inconsciente colectivo, a la vez que son un medio de elaboración de fantasías arcaicas. En la misma línea, Marina Warner (1999) ha establecido la evolución de la figura femenina en el imaginario de los cuentos.

Sin negar la universalidad que los autores mencionados proponen, asumimos para esta investigación que, a la vez, el arte literario nos acerca a una realidad histórica y cultural circunscrita. Creemos que la subjetividad se constituye necesariamente influida por los diferentes espacios sociales en que el sujeto vive, inmerso este en un imaginario social del cual las obras dan cuenta. El sujeto individual está implicado de forma permanente en espacios de subjetividad social, actualizándose todo el tiempo a partir de contradicciones, concordancias o rupturas entre sus configuraciones subjetivas individuales y los sentidos subjetivos de sus actividades compartidas socialmente. En sus estudios sociológicos Feracho (2005) ha considerado las obras de ficción como narrativas que, manifiestamente autobiográficas o no, pueden ser entendidas de la misma forma que un texto testimonial. Por otro lado, el discurso literario, para Denzín y Lincoln (2002) “borra la frontera entre el hecho real y la ficción” (p. 155).

Para Sommer (1988) la característica central de un texto testimonial es su insistencia en mostrar la relación personal desde donde se narran las luchas como experiencia de clase o posición étnica. El lector, con su solidaridad y su empatía, le otorga al texto la dimensión pública que lo valida. Este autor diferenció el sujeto autobiográfico metafórico del sujeto testimonial metonímico. Es decir, el self del autor puede dicotimizarse en una parte singular y metafórica y otra metonímica y plural, que coexisten. Sommer se basó, evidentemente, en uno de los conceptos más útiles desarrollados en la semiótica postestructuralista para analizar la subjetividad colectiva: la conceptualización lacaniana del inconsciente. Para Lacan, el sujeto y su inconsciente están constituidos a través de dos mecanismos básicos que se apoyan mutuamente: la metáfora (o condensación) y la metonimia (desplazamiento, sustitución).

Lacan mismo, por su parte, realizó un fundamentado análisis de “Antígona” de Sófocles (Lacan, 1982a, 1982b) para explicar la ética del psicoanálisis a través de la tragedia afirmando que en ella se evidencia un deseo más allá del yo. Ubicado en el postestructuralismo, asume que el significante excede al significado. Esto equivale a decir que no existe una lectura correcta de los significantes, o una única interpretación que conduzca a descubrir un significado oculto.

También en la línea lacaniana, De Lauretis (1984) hizo explícita la mutua sobredeterminación del significado y la relación entre la subjetividad y las prácticas sociales. La subjetividad es un efecto de las relaciones, una construcción en proceso, no una posición fijada, desde la cual el sujeto se relaciona con el mundo. Tanto para Harding (1991) como para Code (1995) la interpretación de narrativas es un proceso donde la intersubjetividad entre dos sujetos (quien narra la historia y quien la interpreta) contribuye a la construcción de significados. La reflexión de lo emocional, consciente e inconsciente, es crucial. La imaginación es particularmente relevante cuando el investigador se enfrenta a ideas que están fuera de los límites de su experiencia, constituyéndose una negociación entre la imaginación, la realidad y la reflexividad. Sin embargo, para Bourdieu (citado por Hall, 2003) no puede haber tampoco una comprensión honesta de la vida de las personas si no hay un reconocimiento de las condiciones materiales y psicológicas relacionadas a su trayectoria en un espacio social.

Si bien a partir de lo anterior podemos afirmar que la literatura es una práctica cultural que puede ser leída entre el diálogo entre el texto y su contexto de producción, en el presente trabajo no vamos a profundizar en las circunstancias sociales e históricas que han dado origen a los textos. Solo dejaremos éstas indicadas, dado que el análisis que ello implicaría amerita un conocimiento sociológico e histórico que dejamos para los

expertos en tales temas. En este trabajo nos limitamos al análisis psicológico, en particular psicoanalítico, que es el que conocemos bien, y dejamos su integración con los otros campos implicados para posteriores investigaciones interdisciplinarias.

Entonces, consideramos la dramaturgia como una manifestación cultural que permite pensar la relación entre el hombre y el mundo. Entendemos el texto desde el post-estructuralismo, como una experiencia plural en la que es posible nuestra participación interpretativa. A partir de la premisa psicoanalítica de que toda creación literaria es el reflejo de un inconsciente colectivo canalizado a través de su autor y motivados por la observación inicial de que en nuestra dramaturgia parecería predominar una figura materna que muchas veces interfiere en la inscripción de la función paterna (Torres, 2010), la presente investigación buscará explorar y discutir los modos en que este fenómeno se despliega en un conjunto de piezas de dramaturgia limeña contemporánea.

Iniciamos este estudio preguntándonos: ¿Cómo participa la madre, presentada en los textos de dramaturgia limeña contemporánea, en la validación del Nombre-del-Padre y la instauración y sostén del orden simbólico? Entre los objetivos específicos que nos hemos planteado para este estudio, tenemos: describir la figura materna en sus aspectos psicológicos, identificar y analizar los modelos maternos, discutir los elementos de la dinámica de pareja, describir la participación de la madre en la instauración y sostenimiento del orden simbólico y, por último, analizar las diferentes alternativas mediante las cuales se intenta lograr la instauración del orden simbólico. Todo ello de acuerdo a lo evidenciado en los textos de dramaturgia limeña contemporánea.

Para lograr estos objetivos se propone un estudio cualitativo que utiliza algunas obras de teatro escritas por dramaturgos peruanos. Los textos dramáticos son observados en su capacidad expresiva de las características de la imagen materna a través de la visión de algunos autores. Como puntualizamos antes, no tenemos el propósito de analizar clínicamente a los autores a través del contenido de sus obras. Ello implicaría un abordaje paralelo que incluyera entrevistas en profundidad con los autores, o la investigación de sus circunstancias vitales. No solo descartamos esta posibilidad en la presente investigación por motivos de extensión, sino por la convicción de que, al tratarse de autores vivos, hacerlo sería intrusivo. Tampoco pretendemos hacer un estudio crítico literario de las obras pues, como establecimos antes, ello queda fuera de nuestro campo de especialización. Por último, aclaremos que no es nuestra intención sugerir que lo presentado en las obras refleja una realidad objetiva. Entendemos que un texto dramático necesariamente pone de relieve los casos extremos con la finalidad de

intensificar la experiencia emocional del público. Se trata más bien de aproximarnos a una mayor comprensión de la figura materna en el medio limeño a través de uno de sus productos culturales, en el cual se reconocen mecanismos mentales y estrategias discursivas que describen las particularidades de las subjetividades de la imagen materna.

Puntualicemos también que en este estudio se consideraron tanto las acciones descritas como las verbalizaciones de los personajes, buscando un discurso global que dé cuenta de las constelaciones psicológicas más profundas. González Rey (2007) señala que en una aproximación constructivo-interpretativa no se oculta, sino que más bien se pone en relieve la complejidad de lo real: “Los sistemas complejos no se develan de forma inmediata ante el observador, sus procesos y forma de organización tienen que ser construidos a partir de innumerables formas de expresión” (p. 13). En este sentido no nos limitaremos al análisis textual, sino que adicional y principalmente se buscarán contenidos inconscientes que puedan ser rastreados en las dinámicas de relación entre los personajes, más allá de lo verbal racional o de las acciones intencionales o explícitas de los mismos. Kristeva (1975), por su parte, puntualizó que el lenguaje poético alerta nuestra atención sobre la dimensión indecible de lo que llama lenguaje natural, “características que el discurso científico, racional y unívoco tiende a esconder” (p. 135).

A través de una lectura minuciosa de las obras que ponen de relieve la figura materna, las obras mismas ofrecieron unidades de análisis que posteriormente se sistematizaron en ejes para su discusión, generándose, desde un modelo constructivo-interpretativo (González Rey, 1999), nuevas teorizaciones. Según González Rey (2007), se trata de un proceso que va definiendo y redefiniendo de forma permanente todas las decisiones metodológicas en el curso del proceso mismo de investigación, siendo el modelo teórico en desarrollo (el cual parte de la reflexión del fenómeno a estudiar) el que guía los diferentes momentos de la investigación. La construcción, así, es un proceso principalmente teórico cuyo centro es la actividad reflexiva del investigador.

El presente estudio utiliza un muestreo no probabilístico intencional, asumiendo el universo de textos de dramaturgia limeña contemporánea como uno cargado de personajes psicológicamente ricos y que tiene la ventaja de oponer mínimas resistencias al análisis. Como dice César De María (2008): “Me gustan los personajes porque cuando piensan mucho en algo el pensamiento se les derrama por la boca, monologan, vomitan su cerebro en los oídos de alguien, aunque no exista...”

Tal como sugieren Rodríguez, Gil y García (1999), la elección final de las obras analizadas respondió principalmente al potencial que éstas ofrecen para ayudar a refinar

los conceptos y teorías implicados, y a la riqueza de sus contenidos de acuerdo al criterio del investigador. Dado que el cuerpo dramático limeño contemporáneo consta de un material que supera las 300 obras, otros criterios de selección debieron ser implementados. Así, de antemano se excluyeron las piezas de teatro para niños y aquellas con una duración menor a una hora. Con el fin de considerar la aceptación de los trabajos en el medio teatral, adicionalmente se decidió considerar solo aquellas obras que hubieran sido representadas por grupos teatrales profesionales. Para dar uniformidad al análisis de las diversas piezas, se restringió la selección a textos escritos en prosa. Por último, se estableció trabajar solo con aquellas obras escritas desde 1990².

Nuestra recopilación de textos de dramaturgia limeña contemporánea que abordan la figura materna y su participación en la instauración del orden simbólico parte de la base de datos de la Página de Dramaturgos del Perú iniciada por César De María (1996). A partir de esta base se elaboró una lista inicial de textos que abordan de manera relevante el tema de la maternidad, o cuyos personajes maternos son valiosos para el análisis; se seleccionó luego aquellos que cumplían todas las características estipuladas anteriormente. El resultado fue de 38 piezas teatrales. La meta inicial fue analizar las 38 obras hasta llegar a un punto de saturación. De las 38 piezas teatrales de la lista inicial se llegaron a analizar 20 (ver Apéndice A), luego de las cuales el material emergente era reiterativo y solo confirmaba las ideas ya encontradas. Las 20 obras con las que trabajamos tocan de manera central el tema de la maternidad. En ellas encontramos 26 personajes maternos, que son los que analizamos. Adicionalmente, también consideramos en nuestra discusión dos personajes más, ambos de la obra *Entonces Alicia cayó*: Uno de ellos ha decidido no ser madre (Alba), mientras el segundo (Alicia) desea intensamente serlo. A fin de describir algunas características llamativas de los personajes maternos analizados deberíamos puntualizar que de estas 28 mujeres tres no aparecen como personajes³, pero que se habla de ellas, dos de ellas son adoptivas y 7 de ellas están embarazadas. Se procedió, finalmente, al análisis de los personajes de manera abierta, incluyendo cualquier variable que emergiera vinculada a nuestros objetivos de investigación.

² Tomamos como referencia este momento pues, como ha indicado Santiago Soberón (2005), es en la década de los noventa cuando se da en nuestro medio una revalorización del teatro de texto como consecuencia de un agotamiento de las propuestas dramáticas del llamado teatro independiente (creación colectiva con poca atención a lo propiamente dramático). Esta fecha coincide, además, con el mencionado debate sobre el declive de la función paterna. Para profundizar en esta relación, ver Bushby (2009).

³ Ver Rosefeldt (1995) para una más detallada descripción del personaje ausente que participa centralmente de la trama.

Quinn Patton, (1994) ha puntualizado que la validez de una investigación de este tipo tiene que ver con la riqueza y profundidad de la información obtenida así como con la capacidad de análisis del investigador. González Rey (2007) habla, por su parte, de legitimidad de la información, y dice que esta “no surge de la convergencia de criterios externos de diferente naturaleza, sino más bien de un proceso intrínseco al propio desarrollo de la investigación que va ampliando en forma progresiva la significación del modelo en construcción.” (p. 80).

Vasilachis (2005) ha hablado más bien de criterios de calidad al reemplazar validez por credibilidad, implicando con ello una reflexión sobre la corrección del producto y la obtención de los datos. Esto se realiza a través del compromiso con el trabajo de campo (responsabilidad, exactitud y precisión en la toma de datos); de la obtención de datos ricos y de información detallada y completa; de la triangulación, entendida como más de una fuente de datos, mirada o método; y finalmente de los criterios de auditores. Tomando en cuenta estas consideraciones, el presente estudio ha buscado que la selección de obras tome en cuenta a variados autores, incluyendo a algunos representantes de diferentes grupos generacionales y tanto a hombres como mujeres. Durante el proceso de organización de resultados, adicionalmente, se han compartido los mismos con tres interlocutores conocedores de la dramaturgia peruana (2 dramaturgos y un director teatral), con quienes se discutió y ponderó la pertinencia de las ideas delineadas en nuestros resultados y discusión.

Banister (1994), por su lado, ha destacado la reflexividad: el intento de hacer explícito el proceso por el cual el material y el análisis se producen, otorgándole un lugar importante a inclusión la reflexividad personal (la cual debe dar cuenta de la subjetividad e individualidad del investigador). En este estudio se procura dar a esta reflexividad un lugar central y su proceso en el investigador se verá explicitado por la permanente presentación de viñetas textuales extraídas de las obras teatrales. Cabe resaltar que al haberse utilizado los textos dramáticos de los archivos electrónicos personales proporcionados por los autores, no ha sido posible consignar las páginas de donde se han extraído las citas. Sin embargo, consignamos la obra y el autor.

Este trabajo ha sido organizado de una manera que busca la gradual complejización en la presentación de resultados a través de cuatro capítulos; es decir, se parte de la descripción de las circunstancias sociales y culturales de los personajes maternos para iniciar una descripción psicológica general de dichos personajes como individuos, todo ello en el primer capítulo. Luego de este capítulo descriptivo, se intenta un análisis más profundo de la psicología de los personajes estudiados, explorando sus procesos inconscientes, en el segundo capítulo. En el tercer capítulo se busca explorar

las relaciones diádicas de los personajes maternos de nuestra dramaturgia, es decir, sus estilos vinculares en relación a sus hijos, así como en relación a sus parejas, para luego intentar un análisis de la triangulación que estos vínculos componen. Culminamos este capítulo proponiendo una categorización de los personajes estudiados en tres modelos de maternidad. Todo lo anterior nos ha permitido presentar, finalmente, una integración de información en el cuarto y último capítulo, el cual aborda el tema central de la presente investigación: la participación de la figura materna en la inscripción y sostenimiento del orden simbólico.

Si bien la bibliografía utilizada para lograr el objetivo principal de este trabajo ha girado en torno a la teoría lacaniana, específicamente en cuanto a la participación de la madre en la inscripción del orden simbólico (Chemama y Vandermersch, 2004; Evans, 1997; Lacan, 1971a, 1971b, 2006), dicha teoría no nos resulta útil para el análisis psicológico de los personajes maternos como sujetos individuales. Sendin (2000) ha planteado que una manera válida, entre otras, de abordar una aproximación psicológica, es la integración de posturas teóricas que no demuestren ser incompatibles. La idea es partir de un tronco teórico central permitiendo la integración de otras teorías no contradictorias que complementen el análisis y lo enriquezcan. Basándonos en dicha autora, nos hemos permitido recurrir, para el segundo capítulo, a la Psicología del Yo, girando particularmente en torno a Bellak y Small (1970). Este cuerpo teórico nos permite dar cuenta, de modos más esclarecedores para los fines de este trabajo, de los procesos psicológicos personales. Bajo el mismo espíritu, para nuestro tercer capítulo, la Teoría de las Relaciones Objetales ha resultado particularmente iluminadora (Panceira, 1997; Pines, 1972, 1993; Raphael-Leff, 1995; Winnicott, 1992, 1993).

El tema del complejo de Edipo se encuentra vinculado, motivo por el cual se utilizan -contrastándose en algunos momentos- tanto la concepción lacaniana con la concepción freudiana original (Freud, 1972a, 1972b, 1972d, 1972f, 1972g, 1972h, 1972i, 1972j, 1972k, 1972l, 1972m, 1972n, 1972p; Hughes, 1990; Kristeva, 1980; Vals, 1995). Dado que nuestro trabajo se inscribe en una propuesta culturalista, se han revisado también textos de algunos autores que abordan en esta línea el tema de la maternidad, la paternidad, y la pareja, y se enlazan con los estudios sobre género (Benjamin, 1996; Chodorow, 1978, 1989; Horney, 1980; Irigaray, 1992; Kristeva, 1975, 1980; Minsky, 1996; Olivier, 1987; Verhaeghe, 2001; Wolf, 2002), los cuales han sugerido la lucha genérica como fuente de conflictos – conscientes e inconscientes- en la dinámica de pareja.

Para concluir debe resaltarse que en la investigación cualitativa el investigador es una persona que se asume a sí misma como sujeto de la producción de conocimientos. La producción de sentido subjetivo es aceptada y utilizada como una fuente adicional de

datos. En ese sentido, desde el inicio me asumo como una profunda admiradora de nuestros dramaturgos, como alguien que de vez en cuando ha tenido la oportunidad de actuar sus textos, así como me observo a mí misma, principalmente, desde mi lugar de madre dentro de un entorno personal en el que me ubico también vinculada a un Otro social que fomenta logros académicos y laborales. Desde esos lugares y algunos más, he realizado esta investigación.





Capítulo I

Descripción de la Figura Materna en la Dramaturgia Limeña Contemporánea

En este capítulo ofrecemos un panorama inicial y descriptivo de la figura materna en nuestra dramaturgia. Empezamos señalando algunas características de su ubicación social y familiar con la finalidad de contextualizar y enmarcar la posterior caracterización psicológica general de esta figura.

Ubicación Social y Familiar

Los textos dramáticos revisados en este trabajo nos presentan una preponderancia de madres entre 30 y 40 años. Se trata de mujeres abandonadas, pocas de las cuales han reconstruido sus vidas. En una proporción mucho menor, encontramos madres en sus cuarentas; solo tres de los personajes maternos analizados tienen cincuenta años o más y solo uno está en sus veinte. En cuanto al nivel socioeconómico encontramos que la mayoría se ubica en un nivel medio, cuatro en un nivel medio-bajo y cuatro en un nivel medio-alto. Los sectores más bajos se asocian a la ausencia paterna y los más altos a la reconstrucción de la familia, o a la preparación superior de la madre.

En cuanto a las ocupaciones, encontramos que aproximadamente la mitad de los personajes maternos de nuestra muestra tienen una educación superior o técnica y se dedican a laborar en sus carreras: Sociología, Comunicaciones, Traducción, Literatura, Medicina u Odontología, Enfermería o Bibliotecología. Otras ocupaciones incluyen el corretaje, la costura o trabajos domésticos como cocina o limpieza. Solamente tres se dedican a ser amas de casa y madres a tiempo completo. Hay que resaltar que generalmente, las madres de la dramaturgia trabajan por una necesidad económica que tiene que ver con la manutención de los hijos. Solo la minoría de estos personajes trabaja por una necesidad de expresión personal o realización, y en todo caso esto solo puede ser inferido (*Ana en La mujer espada*, la madre de *Tres historias del mar*, Patricia en *El nido de las palomas* y Giselle en *Tres amores postmodernos*), pues lo vocacional como tema de autoexpresión no aparece en las obras con claridad.

En cuanto a la composición familiar, 15 son madres solas; han sido abandonadas, o son solteras o viudas. Tres se han apoyado en sus propios padres en algún nivel. Cuatro de ellas han reconstruido su vida de pareja; en el caso de Giselle, en *Tres amores postmodernos*, con otra mujer. En algunos otros casos se insinúa la posibilidad de una nueva pareja estable. Solo cinco construyen o mantienen una familia con el padre

biológico, dos de ellas con el padre de solo uno de los hijos (*Respira* y *El día de la luna*). De estos cinco casos, solo uno es presentado como un matrimonio feliz (Nena y Jorge en *Tres amores postmodernos*), aunque ella se convierte en madre de su propio marido, a quien cuida y sobreprotege. Por último, solo una de ellas (*Tres historias del mar*), abandona a su familia, reincidentemente. En todo caso, llama la atención la ausencia paterna en la dramaturgia limeña contemporánea⁷.

Entre los sustitutos paternos encontramos sobre todo madres cumpliendo el rol paterno⁸ y algunos padres adoptivos como los abuelos, uno de ellos borracho, senil y maltratador (*El último barco*), donde es el niño el que más bien se convierte en cuidador del abuelo. Otros sustitutos los observamos en héroes nacionales, profesores, médicos, amigos de la madre, Dios o los representantes de la iglesia, o los hermanos mayores. Se trata de reemplazos parciales y generalmente ineficaces, a veces perversos⁹.

La dramaturgia limeña tiende a mostrar hijos adolescentes o adultos. En nuestra muestra solo encontramos cuatro niños, de ocho y diez años aproximadamente (en *La cisura de Silvio* y en *El último barco*) y una un poco menor (en *Tres amores postmodernos*), niña de quien solo se habla. Hay un niño también en *Función velorio*, vendido por su familia. El personaje central de *Respira* se nos presenta como adulto, pero recurre durante toda la obra, a recuerdos dramatizados de su infancia. Siete de los personajes maternos de nuestra muestra se nos presentan en las vicisitudes del embarazo, y dos de ellos dan a luz durante la obra. Ana María, en *Espinas*, da a luz y no nos volvemos a enfocar en su vínculo con su bebé sino en su lucha por sobrevivir. A Ana, en *La mujer espada*, sí la volvemos a ver después del alumbramiento, invadida por una depresión postparto de niveles psicóticos.

Caracterización Psicológica General de los Personajes Maternos

La imagen materna en las obras estudiadas es primordialmente la de una mujer luchadora y perseverante, pero también cansada; una sobreviviente que utiliza su creatividad y cualquier recurso a su alcance, aceptando humillaciones cuando es necesario y sacrificando sus propios sueños para sacar adelante a sus hijos. Asociado a

⁷ Esta recurrencia del abandono paterno ha sido analizada en mayor detalle en un trabajo anterior (Torres, 2010).

⁸ Según el XI Censo de Población y VI de Vivienda del 2007, el 71.5% de los jefes de hogar son hombres, mientras que un 28.5% son mujeres. La jefatura del hogar, antes exclusividad del varón, está siendo asumida crecientemente por la mujer en las últimas décadas. Para profundizar en la correspondencia entre estos datos y la situación planteada por la dramaturgia limeña, ver INEI (2010).

⁹ A partir de aquí utilizamos este término en el sentido en que Lacan (Miller, 2006; Zizek, 1991) hacía referencia al *Gran Amo perverso*, representante del orden simbólico, que le dice a los hijos qué deben desear

ello, se dibuja un matiz intenso de sobreprotección y controlismo, donde la culpa sentida por no poder darle al hijo un padre y las comodidades y beneficios que una familia bien constituida implicaría, signa la relación entre la madre y el hijo¹⁰.

La aparente fortaleza de estos personajes maternos contrasta con el hecho de que se trata, generalmente, de mujeres que se sienten frágiles y necesitadas. La mayoría de ellas ha vivido los primeros meses o años de sus hijos en estados depresivos importantes por el abandono de sus parejas, y solo algunas pocas han logrado reconstruir sus vidas a nivel de vínculos. Asociado a la lucha por proveer materialmente, a la vez que a los esfuerzos por ofrecer un soporte emocional, aparece el cansancio (*Vladimir* y *El último barco*), la desesperanza y la sensación de fragilidad. Daniela, en *Entonces Alicia cayó*, nos cuenta que “hay días que son fáciles, pero hay otros en los que lucho todo el tiempo contra la tentación de tirarme al piso y quedarme ahí quieta esperando a recuperar el valor” (De Althaus, 2011b, p. 99). Responsables respecto a las necesidades materiales de sus hijos, se desgastan y deprimen. En su mayoría consideran que el futuro no existe para ellas ni para sus hijos, como Patricia en *El nido de las palomas* (Adrianzén, 1999, archivo electrónico):

Nuestro devenir es un espiral. Damos y damos vueltas en círculo sobre lo mismo, podemos pasarnos la vida entera sin variar de órbita con la ilusión de estar en movimiento, cuando es solo el flujo del espiral. No una escalera, no una montaña, no algo que llegue a una cúspide o a ninguna parte.

La madre de *El último barco* piensa así: “Dice mi mamá que siempre hay que vivir contentos porque el futuro va a ser peor” (De María, 2007, p. 25). En *Vladimir*, la madre dice envidiar a su hijo: “A tu edad yo también creía que era necesario estar loco para aguantar la realidad, y hasta para cambiarla. Era lindo. El mundo sería otro mañana” (Santistevan, 1999, p. 142). Los hijos en *Casualmente de negro*, parecen estar de acuerdo en que la envidia del padre tiene algo que ver con esta negación que se les hace del futuro: “Porque era su pasado. Su pesado pasado. Siempre rechazó su origen. Odió todo... Su pasado... su presente... y nuestro futuro...” (Kirchhausen, 1990, archivo electrónico). También Pilar, en *Respira*, nos dice: “¡Nunca nada va a mejorar!” (Adrianzén, 2009a, p. 60).

¹⁰ En concordancia con esta descripción, Sara-Lafosse (2007) ha señalado la trayectoria histórica en el Perú de la incorporación de la mujer en el trabajo de sostenimiento del hogar, compartiendo esta responsabilidad con su pareja. Sin embargo, resalta que este cambio no ha sido acompañado por la correspondiente incorporación del hombre en compartir el trabajo doméstico. El resultado es que la mujer se encuentra sobrecargada por ser proveedora, junto con el marido y ama de casa exclusiva. Para Sara-Lafosse esta situación eventualmente se vincularía con una educación deficiente de los hijos.

La negación de las propias necesidades se evidencia en la mayoría de estas madres, quienes, en diferentes grados, intentan dar la impresión de que “todo está bien”. Agusta, en *Ruido*, es tal vez el ejemplo más dramático de ello. Una mujer que vive sola con sus hijos, sin lugar en medio de una guerra de terrorismo y ataque a los derechos humanos, rodeada de alarmas y sirenas que ha decidido no escuchar. Tomando todo a un nivel muy infantil, le dice a su vecina: “Vamos a hacer un acuerdo. Usted no habla de su esposo, y yo no hablo sobre el ruido. (...). Vamos a hablar sólo de cosas positivas. A usted, por ejemplo, ¿Qué le gustaría recibir en navidad?” (De Althaus, 2006, p. 324). En un nivel más personal, cuando las madres de nuestra dramaturgia ofrecen esta fachada negadora de sus necesidades, parece haber una distancia emocional que se establece con el mundo en general, difícil de romper, como precio a pagar por esta supuesta seguridad defensiva. Así lo expresa Patricia en *El nido de las palomas* (Adrianzén, 1999, archivo electrónico): “Yo ya me fui hace tiempo. Solo estoy de paso”.

En relación a lo anterior encontramos que en muchas de estas madres, si bien la lucha cotidiana por ser proveedoras las ubica en la realidad, junto a esto existe una tendencia a vivir un mundo fantasioso paralelo, en donde los deseos se realizan o los miedos son manejados. Esta tendencia a refugiarse en lo irreal adopta diferentes matices, desde el funcional e inocuo fantaseo catártico hasta la psicosis francamente delirante. Tenemos así que Daniela, en *Entonces Alicia cayó*, está reescribiendo “Alicia en el país de las maravillas”, empresa a través de la cual va logrando integrar sus grandezas y pequeñeces en una percepción más tranquilizadora de sí misma. Sin embargo se pregunta y fantasea cómo hubiera sido su vida si no hubiera tenido a su hija. La Literatura también ayuda a Ana, en *La mujer espada*, a escapar de sus temores, en tanto está reescribiendo la tragedia de “Medea” y canaliza en ello toda su rebelión respecto a su embarazo. Pilar, en *Respira*, sueña con que, si un día consigue el premio Nobel por sus investigaciones médicas, harán un documental de su vida en el cual aparecerán los personajes significativos y se omitirá al amor de su vida, en secreto el padre de su hijo, como venganza por su abandono.

Patricia, en *El nido de las palomas* (Adrianzén, 1999, archivo electrónico), también escapa de su realidad imaginándose a sí misma como mártir: “...en las noches tengo la fantasía de que muero en el parto. Que doy mi vida para que él pueda nacer, igual que en esas telenovelas donde el médico dice: “la madre o el niño”, y por supuesto los imbéciles siempre escogen al niño”. Sin embargo, nadie debe conocer su sufrimiento e inventa una historia de independencia y éxito que, si bien ella no se cree, es esencial para su autoimagen que los demás sí crean.

Encontramos también, por cierto, madres con perturbaciones psicológicas severas. La psicosis de María, en *Cristo light*, alcanza dimensiones delusivas, en tanto ella está convencida de que el marinero extranjero que la ha violado en el puerto del Callao es en realidad un ángel que “habla en lenguas”. La luz del anuncio de neón de Coca-cola es para ella la estrella de Belén, que anuncia la llegada del nuevo mesías, quien crece ahora dentro de ella y que regresa al mundo “a borrar los pecados de casi dos milenios con el chorro de ácido muriático de su eterna compasión” (Adrianzén, 2000, p. 12). La psicosis de Agusta en *Ruido*, por su lado, es más desorganizada. En cuanto a Amalia, en *Tinieblas*, su perversión abierta se pone en acto al masturbar a modo de ritual a su hijo ciego, en cada baño, durante años, y en el hecho de que en su adultez, ella disfruta escuchando detrás de la puerta los jadeos del acto sexual de su hijo.

También encontramos madres con rasgos esquizoides en nuestra dramaturgia. En *Función velorio* observamos que Clara sufre de episodios que rayan en la despersonalización, y en *Historia de un gol peruano*, la madre tiene características histeroides. En el caso de *Números reales* Virginia (Dumett, 1999) presenta dos líneas de contenido alternante durante toda la obra. A veces es la madre abnegada y sufrida, luchadora y sacrificada, y otras es la madre asesina (nunca sabremos si solo en su fantasía o también en los hechos). Ella lleva, al final de la obra, una torta de cumpleaños para su hijo que está en la cárcel [“La hice especialmente para ti. Para ti” (p. 392)]. Todo conduce a pensar que está envenenada, pero nunca lo podemos comprobar porque él es asesinado en una revuelta antes de que lo confirmemos. En el sueño que Virginia relata, augurio del asesinato del padre por el hijo, también podemos suponer una disociación, entre la madre de la leche, y la madre de la sangre:

Dos hombres tocan la puerta de la casa. (...). Se están peleando, parece que se van a matar. Quiero botarlos (...), no me reconocen y se siguen peleando. Entonces yo agarro una escoba y les pego... con todas mis fuerzas. No tienen sangre, leche tienen en lugar de sangre y mi casa se llena de leche. Leche en la sala, leche en la cocina, leche en el baño, leche en el jardín (Dumett, 1999, p. 371).

Algunas madres de nuestra dramaturgia son impulsivas, como Ana en *La mujer espada*, la madre de *Tres historias del mar*, Agusta en *Ruido*, o Giselle y Myriam en *Tres amores postmodernos*. Otras son más controladas, como Dora en *Diecisiete camellos*. En *Entonces Alicia cayó*, Daniela se nos presenta como fluctuando entre asumir el control y perderlo. Entre los impulsos que invaden a estas madres encontramos claramente la agresividad como abrumadoramente más frecuente. El impulso sexual queda relegado a un segundo lugar, tendiendo, además, a ser reprimido. Cuando no lo es, suele

desplazarse, emocional y físicamente, hacia los hijos, con un matiz exhibicionista cuando menos, como en el caso de la madre de *Historia de un gol peruano*.

Las personalidades con rasgos obsesivos marcados tienden a ser las más notorias (*Respira*, *Vladimir*, *La cisura de Silvio*, *El nido de las palomas*). En particular observamos que el deseo de mantener todo bajo control responde a una compensación de la falta de orden en el mundo en general, tal como lo perciben nuestras madres analizadas. Así, Patricia, en *El nido de las palomas* (Adrianzén, 1999, archivo electrónico) grafica esto cuando afirma: “Las cosas nunca pueden salir mal cuando una es práctica y ha tomado en cuenta todos los detalles”. Este comentario superficial esconde su desconcierto por tener que convertirse, inesperadamente, en madre soltera.

También abundan los cuadros y personalidades depresivos. Observamos madres melancólicas, por ejemplo, en *El último barco*, *Números reales*, *La mujer espada* y *Vladimir*. Otras madres se nos muestran con depresiones agitadas, rabia y amargura. Patricia, a quien Raúl, en *El nido de las palomas* (Adrianzén, 1999, archivo electrónico), le pide dejar de lado el resentimiento, responde: “Me sale sin pensar”. En *Respira* y *La cisura de Silvio* encontramos dos madres que son agresivas indiscriminadamente. En la segunda de estas obras, Teresa es una odontóloga que asume que “ir al dentista es doloroso” (Falcón, 2007, p. 16).

La depresión postparto merece un comentario aparte. El cuadro de Ana, en *La mujer espada*, es temporal y debe ser visto como una situación especial en tanto el juego de identificaciones entre la madre y su bebé, conviviendo con las identificaciones entre la nueva madre y su propia madre, colocan a la mujer en una situación de regresión extrema en un momento en donde se le pide, a la par, que se haga cargo de otro ser humano, totalmente indefenso y dependiente (Raphael-Leff, 1995). Ana grafica esto en su recuerdo identificatorio:

Una niña llora en silencio en una banca apartada del colegio. Nadie se detiene a preguntarle qué le pasa. Es la misma niña que siempre llora. La misma que siempre está triste. Que se encargue su mamá. Y luego la mamá está más sola que la niña. Aplastada por el mundo. Jodida por la tristeza. Una mujer trae al mundo a un hijo porque cree que puede enseñarle algo. Trae un hijo al mundo porque quiere que alguien necesite de ella. Yo no creo que nadie me necesite a mí. Qué porquería. Soy sorda. (...). Lloro en vano. De nada le sirve llorar. Y llorar es lo único que sabe. (...). Cállate. No hay nada que beber. (...). Quién quiere llorar para beber lágrimas. (...). Yo tendría que mostrarte el amor. Pero no tengo. (De Althaus, 2011a, pp. 473-474).

Ana regresiona y se esconde en un baúl -alusión al útero materno- en posición fetal cada vez que su bebé no deja de llorar. En la misma obra, Luisa cuenta que cuando nació su hijo, ella estaba radiante. Sin embargo, “a los pocos días cayó toda la tristeza del mundo sobre mí. Creí que iba a enloquecer. (...). Así es el posparto. Cuando yo di a luz para mí fue una sorpresa que el mundo siguiera girando.” (De Althaus, 2011a, p. 475).

En general, a muchas de las madres estudiadas se les dificulta la separación y encuentran complicado desprenderse. Por ejemplo, a Mónica, en *El nido de las palomas*, se le hace necesario que piensen en ella cuando no está. Y la madre de *Vladimir* vive en el pasado y colecciona objetos inservibles, como chapitas de gaseosa, fotos y papeles, y se fastidia por no poder dejar ir recuerdos ni objetos: “¿Por qué una guardará tantas cosas inútiles? (...). ¿Pero cómo se sabe lo que una tiene que dejar y lo que tiene que llevar?” (Santistevan, 1999, p. 143).

En su interacción con otras mujeres, en general son solidarias y empáticas, sobre todo si se trata de otras madres. Tal es el caso, entre otros, de Luisa y de Ana en *La mujer espada*, de Daniela en *Entonces Alicia cayó*, de Augusta en *Ruido* [“Somos vecinas. Estamos para ayudarnos. Nadie va a hacerle nada mientras esté en mi casa” (De Althaus, 2006, p. 338)] y de Patricia, en *El nido de las palomas*, quien, aunque no deje de competir, también es solidaria y noble. Mónica, en esta misma obra, le pone a esta empatía un ribete que combina lo instintivo con el relieve de una vivencia especial que otorga el conocimiento de los extremos:

Desde que salí embarazada tengo un sexto sentido que me dice cuáles mujeres son madres y cuáles no. (...). Es algo en los ojos. Es un brillo y a la vez un punto opaco en la mirada. Una mezcla de energía y desgaste. La expresión que te queda después de haber llorado mucho, o de haber esperado por horas que te saquen a bailar, o haber comido tu plato favorito (Adrianzén, 1999, archivo electrónico).

La excepción a esto es Pilar, en *Respira*, quien al enterarse que Walter, amigo de su hijo Mario, ha sido molestado por un cura del colegio, ante el pedido de éste de denunciar el incidente, le dice que no lo harán, por temor a que lo expulsen en represalia. Sin embargo, le hace jurar que “si el perverso te dice alguna cochinada o te pone un dedo encima, (...), ahí sí que lo denunciemos y lo metemos preso hasta que se pudra”. Mario adulto recuerda: “Esa fue mi gran lección de solidaridad”. La madre continúa diciéndole que no conviene defender a otros: “Al final nadie te defiende a ti y te dejan solo” (Adrianzén, 2009a, p. 55).

Finalmente, entre los recursos encontrados, el más notorio y frecuente es el nivel intelectual superior con que se han diseñado los personajes maternos. A veces, se trata de mujeres con poca instrucción pero con una evidente inteligencia práctica que,

combinada con su capacidad de trabajo y responsabilidad, les permite sacar adelante a sus hijos. Cuando son racionales, la racionalidad funciona como un recurso en la adaptación a una realidad triste desde la cual hay que salir adelante. Son pocos los personajes maternos en quienes puede suponerse un nivel intelectual más promedio, aunque es difícil evaluar esto porque se trata precisamente de madres deprimidas (*El último barco*, *Números reales* y *Casualmente de negro*) y muy pasivas en cuanto a la relación con sus parejas.



Capítulo II

Realidad, Afectos y Defensas en los Personajes Maternos

En este capítulo profundizaremos en dos ejes de las funciones del yo que consideramos cruciales para la comprensión de la estructura psicológica más profunda de los personajes maternos estudiados: la relación con la realidad, por un lado, y por otro, los afectos y los modos de defensa implementados para lidiar con ellos.

La Relación con la Realidad

Según Bellak y Small (1970), las funciones del yo son un conjunto de operaciones, procesamientos y transformaciones de las que el sujeto registra en forma consciente solo algunos de sus resultados. En cuanto a las funciones yoicas que actúan sobre lo real tomamos de estos mismos autores tres indicadores esenciales: Primero, la prueba de realidad, es decir, la capacidad de distinguir si una idea proviene del mundo interno (huellas mnémicas) o de la realidad exterior (percepciones). Las alucinaciones constituyen el ejemplo típico y más extremo de la perturbación de la prueba de realidad.

Como hemos adelantado en el capítulo anterior, en algunas madres de nuestra dramaturgia la prueba de realidad se ve francamente afectada, apareciendo síntomas psicóticos de negación de la realidad. María, en *Cristo light*, tiene una omnipotencia delusiva en identificación con un hijo a quien idealiza. Sus núcleos psicóticos, sin embargo, conviven con ciertos aspectos prácticos muy bien conservados en lo cotidiano. Lo mismo sucede con Augusta, en *Ruido*, quien ignora totalmente la guerra de la que es parte y vive feliz en su negación, pensando solo en cosas positivas, de modos infantiles, desprendidos y generosos, conservando la funcionalidad para las actividades cotidianas domésticas. En *Tinieblas*, la perversión materna gira sobre la desmentida, un mecanismo defensivo del cual se vale para negar la realidad social tanto como lo corporal. Amalia, en esta obra, ubica su desmentida de la realidad en su relación incestuosa con su hijo, relación que racionaliza acomodándola a sus necesidades.

Otro grupo de madres, sobre cuya tendencia a refugiarse en la fantasía hemos comentado ya, representan más bien el lado positivo de esta función yoica en tanto tienen la flexibilidad para entrar y salir del mundo imaginativo. Es el caso de la madre de Vladimir, de Daniela en *Entonces Alicia cayó* y de Ana en *La mujer espada*. En estos dos últimos personajes esta flexibilidad se ve facilitada por un nivel intelectual superior y sus capacidades y gusto por la literatura.

Un segundo aspecto de la relación con la realidad es el sentido de realidad, que según Bellak y Small (1970) es la capacidad de cargar libidinalmente la representación del estado real del mundo exterior y del self. Es a través de esta capacidad que la experiencia del mundo y del sí mismo se torna coherente. Entre sus disfunciones encontramos fenómenos como el dejá vu, las despersonalizaciones y desrealizaciones.

El sentido de realidad se ve también afectado con frecuencia entre los personajes analizados para este trabajo. Encontramos disociaciones y depresiones que tiñen la percepción del mundo entero al igual que la auto-percepción. En otros casos, el postparto produce regresiones profundas en identificaciones con el bebe, fenómenos que afectan el sentido de realidad de Ana en *La mujer espada*. En esta misma obra Luisa utiliza la negación como un mecanismo temporal para lidiar con el dolor emocional excesivo de la desaparición de su hijo. Puede asumirse que en *Historia de un gol peruano*, la madre debe haber conservado el sentido de realidad hasta que muere su esposo, momento desde el que la vemos, a través de la vivencia de sus hijos, disociada. En *Función velorio*, por su parte, encontramos a una mujer cuyo embarazo la ha perturbado al punto de observar la realidad de modos despersonalizados, al igual, aparentemente, que Myriam en *Tres amores postmodernos*, en donde el asesinato es una posibilidad sin culpa. En esta última obra Giselle crea un complot para obtener dinero del padre de su hija. Obtiene de él una suma considerable en una sola escena en donde lo manipula y lo conduce a creer que en verdad es él quien le ruega que acepte el dinero. Lo curioso es que si bien es evidente que la manipulación de sentimientos y el chantaje emocional han sido planificados, en más de un momento nos queda la sensación de que hay un verdadero dolor por la relación que no funcionó, dolor que se esfuerza en minimizar y no reconocer.

El tercero de los indicadores de la relación con la realidad es la adaptación a la misma. Este aspecto ya es entendido, nuevamente por Bellak y Small (1970), como el grado de ajuste que presenta un individuo a las pautas normativas de su cultura, e implica el funcionamiento de la persona en situaciones sociales cotidianas, así como la asunción de roles y tareas.

En cuanto a la función de adaptabilidad de la relación con la realidad, en *La mujer espada* observamos que Ana no logra ubicarse en su reciente rol de madre. De hecho, es frecuente en las obras analizadas que algunos hijos se conviertan -o sientan la necesidad de hacerlo-, en cuidadores y apoyos de sus madres, invirtiéndose los roles (*Vladimir*, *Tres historias del mar*, *El último barco* y *Casualmente de negro*).

Algunas de las madres analizadas son abiertamente infantiles y dependientes, como Mónica en *El nido de las palomas*, que se engríe con su esposo, y la madre de *Tres historias del mar*, quien no termina de ubicarse en su rol materno adulto, siendo

descrita por su hija menor como “una niña queriendo que la engrían. (...). No era capaz de ocuparse de nadie. Su propia vida era demasiado trabajo para ella” (De Althaus, 2003, p. 15). Vania, la segunda de sus hijas, recuerda cuando preparaba postres con sus padres. En una ocasión, mientras preparaban manjar blanco, el tazón en que lo vertían se cayó, Vania se quemó la barriga y su madre las manos. Su padre, inmediatamente, mojó la herida de su hija, le puso hielo y la consoló. Luego de este episodio, su madre se encerró en su cuarto a llorar durante tres días. La hija quedó prohibida de entrar, preocupada por las heridas de la madre. Después entendió que “ella estaba ofendida porque él se había preocupado por mí y no por ella, que estaba celosa porque él ya no la engreía a ella sino a mí, que a ella no le interesaba ni un pimiento que mi barriga estuviera en carne viva” (p. 19). En *Ruido*, Agusta es, en su extroversión, también infantil. Muchos de estos personajes, hay que resaltar, fluctúan entre la dependencia y la autonomía obligada por las circunstancias.

Los Afectos y las Defensas

Los afectos son, según Laplanche y Pontalis (1983) “...todo estado afectivo, penoso o agradable, vago o preciso, ya se presente en forma de una descarga masiva, ya como una tonalidad general” (p. 11). Para estos mismos autores, los mecanismos de defensas son, por su parte, diferentes operaciones del yo que se ponen en funcionamiento de manera inconsciente para manejar la angustia. Estos mecanismos varían en cada persona según la etapa genética en la que se encuentren fijaciones y/o según el tipo de afección; por lo tanto, pueden ser primarios (llamados también psicóticos) o secundarios (llamados también neuróticos). Los primeros deforman la realidad exterior y los segundos disfrazan el mundo interno. Entre los afectos que las madres analizadas despliegan tenemos con mayor frecuencia, claridad y preponderancia, el amor y ternura hacia sus hijos, así como la preocupación por su bienestar.

Entre los afectos negativos está, por ejemplo, el miedo. La madre de *Vladimir* comparte con su hijo que tiene miedo “De todo esto. De esta pequeñez. De este vestido que no soy yo, de este mundo que no es el que soñé” (Santistevan, 1999, p. 154). Y Beatriz, en *Casualmente de negro*, confiesa haber percibido siempre el miedo que tenía su madre respecto a su padre. También aparecen los sentimientos de culpa por no poder dar a sus hijos lo que ellos requerirían, sea a nivel material como a nivel de una familia bien constituida, como lo ejemplifica bien la madre de Andrés en *El último barco*. Habiéndose quedado viuda, las presiones económicas la han obligado a vender, entre otras cosas, la bicicleta de su hijo. “Voy a bordar hasta quedarme sin dedos, y lo primero

que va a tener es su bicicleta, te juro por Dios que se la compro aunque me muera de hambre” (De María, 2007, p. 27).

Los sentimientos de desvalidez y fracaso, así como los de parálisis, son también notorios, como ya adelantamos. Ana, en *La mujer espada*, lo describe así: “Me siento como un barco que se disponía a viajar por todo el océano, y que pronto le han tirado el ancla. (...). Ser mamá es extraño. Porque te hace creer que la vida es sólo eso. Los sueños que tenías dejan de tener importancia. Y una nunca se siente capaz.” (De Althaus, 2011a, p. 480).

Aparecen también sentimientos de despojo y vaciamiento, como la madre de *Vladimir* lo explica con claridad:

Estoy segura que cuando me vaya a morir la única imagen que va a pasar por mi mente es la de mis manos vacías. (...). No sé por qué, pero desde que recuerdo, siempre he soñado eso: mis manos vacías. Alguien me había quitado algo muy importante. Yo miro mis manos y me lleno de rabia (Santistevan, 1999, p. 143).

Estos vaciamientos suelen adoptar la forma de promesas incumplidas, sueños frustrados, añoranza del pasado, desesperanza e impotencia; todo ello junto a la envidia de la libertad del varón. La depresión, tristeza o dolor, asociados a la auto-devaluación también abundan, así como la rabia y los consecuentes deseos de venganza. La percepción de la maternidad como un rol adulto arduo que cancela la gratificación de necesidades infantiles, junto a una situación de pareja ausente, hacen que la rabia y el odio que se observan hacia el mundo en general, se hagan más evidentes hacia los hombres en particular. La expresión impulsiva de la rabia suele, en las madres de nuestras dramaturgia, tener repercusiones en su propio perjuicio, como es significativo en este detalle que nos cuenta Teresa en *La cisura de Silvio*: cuando su pareja la abandonó con un bebé de seis meses, ella rompió en pedazos todos los discos que asociaba con él y el vinilo le hizo cortes en las manos. La rabia también tiende, en ocasiones, a ser volcada de manera abierta y directa hacia ellas mismas. Encontramos también, en menor frecuencia, la envidia hacia la figura masculina, el orgullo y admiración hacia los hijos, el aburrimiento, y la ilusión en el amor esperanzándose en un nuevo comienzo.

En cuanto a los mecanismos defensivos que las madres de nuestra dramaturgia utilizan, hemos adelantado ya la preponderancia de la negación, uno de los mecanismos primarios. Se niegan los problemas de los hijos, los dolores, miedos y sentimientos de autocompasión, y se ofrece una fachada de que todo está bien. Es como si se estas madres se esforzaran por postergar los descubrimientos dolorosos o las revelaciones que les pudieran exigir implementar alguna medida. Como nos dice Agusta en *Ruido*:

“Derrochemos el vino, entonces. La situación lo amerita. Tenemos que brindar por el fin de su matrimonio” (De Althaus, 2006, p. 331).

Asociado a la negación aparece el mecanismo de la omnipotencia, muestra de lo cual son Patricia, en *El nido de las palomas*, Giselle en *Tres amores postmodernos* y Pilar en *Respira*. María, en *Cristo light*, nos dice, extremando la omnipotencia a niveles delusivos: “Bien clarito me dijo el ángel esa noche: María: elegida eres entre todas las mujeres para dar a luz a Cristo que vuelve a la tierra” (Adrianzén, 2000, p. 119).

Siguiendo a la negación, la defensa más utilizada por las madres de nuestra dramaturgia, es la formación reactiva, un mecanismo secundario que consiste en una “actitud o hábito psicológico de sentido opuesto a uno reprimido y que se ha constituido como reacción contra éste (por ejemplo, pudor que se opone a tendencias exhibicionistas)” (Laplanche y Pontalis, 1983, p. 162), y que puede manifestarse en un comportamiento particular o generalizarse hasta constituir rasgos de carácter más o menos integrados al conjunto de la personalidad. En las obras estudiadas, este mecanismo se presenta a un nivel mucho más caracterológico, resultando madres controladoras y sobreprotectoras que han transformado sus agresividades e inseguridades en sentimientos de control y amor. Dos ejemplos claros de esta defensa caracterológica los ofrecen María, en *Cristo light* y Teresa en *La cisura de Silvio*. En la primera obra, la madre teme que su hijo se asome a la ventana de un tercer piso porque podría caerse y “reventar como un huevito y quedar con las tripitas al aire” (Adrianzén, 2000, p. 16). En la segunda, Teresa le recomienda a su hijo que se lave un “cochinito” que tiene en el pie:

¿Y si yendo al colegio tienes un accidente? En el hospital les quitan los zapatos a los que llegan, y si te ven sucio dirán que eres un asqueroso que no tiene madre. (...). Puedes quedar tullido o desfigurado. ¡O ciego, si pasas delante de los vidrios! Si estalla una bomba los vidrios reventarán y se clavarán en tus ojitos. ¡Y yo me volvería loca si te ocurre algo! (Falcón, 2007, pp. 33-34).

También la tristeza se convierte en aparente felicidad, siendo aquí la formación reactiva una defensa menos eficaz, como vemos en *El nido de las palomas*: “El fracaso y el éxito son tan parecidos entre sí como esas máscaras que simbolizan el teatro: tienes que acercarte bien para distinguir cuál es la mueca y cuál es la sonrisa” (Adrianzén, 1999, archivo electrónico).

La identificación proyectiva también parece ser caracterológica y, junto con la formación reactiva, tiñe los vínculos de estas mujeres, en general, y en particular con sus hijos, con quienes establecen vínculos simbióticos. Definimos la identificación proyectiva como un mecanismo defensivo que “se traduce por fantasías en las que el sujeto

introduce su propia persona (en su totalidad o en parte) en el interior del objeto (con el que se vincula) para dañarlo, poseerlo o controlarlo” (Laplanche y Pontalis, 1983, p. 189). En las obras estudiadas los miedos y dolores, así como la sensación de pequeñez y rotura, son proyectados en el hijo en quien se pretenden luego reparar. La madre de *Vladimir*, se pasa el día remendando ropa o arreglando objetos rotos. Su hijo es su esperanza, es él quien debería cambiar la historia. En la obra *La cisura de Silvio*, la abuela de Rodolfo, víctima de una demencia senil, se pasa la obra contándole a su nieto historias aterradoras que a él parecen fascinar. Estas historias, en su mayoría, tratan sobre madres asesinas o perturbadas [“¿Sabes la historia de la mujer que metió a su hijito recién nacido al horno?”; “El pequeño Jack cogió un alfiler, abrió bien el ojo izquierdo del perro sujetándole el hocico... ¡y plaf! Se lo reventó de un alfilerazo”; “O el del papá que le serruchó los pies a su hijo por usar los patines en la casa” (Falcón, 2007, p. 11)].

La identificación también está presente y las madres regresionan con las inmadureces o pequeñeces del hijo, en una modalidad primaria, como se evidencia con Daniela en *Entonces Alicia cayó*. Como le critica su hija Paz, “Cada vez que te peleas con mi papá, te vuelves chiquita y tonta” (De Althaus, 2011b, p. 48), y burlándose de los esfuerzos de su madre por acomodarse a la idea de que su hija ya no es una niña: “Tremenda vieja de cuarentaicinco años escribiendo sobre niñas que se vuelven gigantes” (p. 47).

Las madres estudiadas también tienden a proyectar la propia agresividad en los hombres, de quienes entonces se empiezan a sentir víctimas, aunque típicamente permanecen en esa posición estimulando mayor agresividad. La proyección pura parece ser más cotidiana para lidiar con asuntos más prosaicos, como por ejemplo el hecho de maliciar las intenciones que tienen otras personas hacia los hijos, en anticipación defensiva. A Jesús, en *Cristo light*, su madre le enseñó desde pequeño que “la gente es mala” y que si salía a la calle, aunque sea solo hasta la esquina, “el loco avión” lo raptaría para violarlo y matarlo (Adrianzén, 2000, p. 16). De su madre, Mario, en *Respira*, nos dice que “su especialidad es pronosticar tragedias” (Adrianzén, 2009a, p. 26). Por su lado, Aurora, en *La cisura de Silvio*, también previene a su nieto de no salir solo de la casa: “Si sales, seguro que te roba algún loco. O peor, el monstruo de Armendáriz. El monstruo de Armendáriz mató a un niño idéntico a ti. Lo violó, lo asfixió, envolvió su cuerpecito en alambre de púas y lo tiró al fondo de un barranco” (Falcón, 2007, p. 17). Su madre también le inculca el temor:

Si un día te pierdes y no tienes ficha RIN para llamar por teléfono, mejor no le digas a un policía. Puede tocarte un policía malvado que te llevará a la comisaría,

te encerrará en una celda y dejará que todos los delincuentes y los otros policías te hagan cosas feas y abusen de ti. Mejor dile a una señora con cara de buena. Una señora que se parezca a mamá (Falcón, 2007, p. 17).

Con gran perspicacia, Rodolfo nos cuenta: “Mamá no tenía cara de buena” (p. 17). Teresa, efectivamente, proyecta su propia rabia y agresividad de manera masiva en el afuera: “¡Afuera hay bombas y apagones! (...). ¡Toda la ciudad está llena de locos y delincuentes!” Inevitablemente, los motivos inconscientes de su temor, salen a la luz: “¡Si sales a la calle nunca más querrás volver! Te irás para siempre” (p. 48). Y Rodolfo da en el clavo: “Igual que mi papá” (p. 49). Agreguemos que Teresa ha adquirido esta suspicacia de su propia madre: “Lo sé, mamá. Todo sucedió como dijiste. Siempre lo malo. Siempre lo peor” (p. 15).

La escisión también aparece, en términos de proyectar en diferentes hijos, o en diferentes parejas, aspectos disociados (parciales) de uno mismo. Pero también se presentan en las obras de manera simbólica, como por ejemplo en *Vladimir*, *Lecciones de fe*, *Entonces Alicia cayó*, *El día de la luna* y *Cristo light*. En estas obras suele suceder que unas veces la figura paterna, y otras la figura materna, está escindida y que alterna entre dos personalidades. En *Vladimir*, el personaje del padre aparece como él mismo cuando la madre lo recuerda, pero algunos aspectos más positivos de la figura paterna están representados en el Ché Guevara. En *Lecciones de fe*, las funciones paternas están depositadas en el Estado y en Dios, y son idealizadas y devaluadas alternadamente. Adicionalmente, en esta obra encontramos a dos madres adoptivas de un mismo muchacho, una de ellas representante de la razón y otra de la fe. En *El día de la luna*, la figura paterna está presentada de modo escindido entre la terrenalidad de la vida actual del padre y la metáfora de la llegada a la luna.

En *Entonces Alicia cayó*, Daniela fluctúa entre sentirse pequeña y abrumada, y sentirse engrandecida y poderosa. En un nivel estructural, la obra nos presenta, además, a dos mujeres: una (Alicia) quiere desesperadamente ser madre; y la otra (Alba) ha optado por no serlo. En la mayoría de estas obras la acción central del personaje materno será lograr la integración.

Las racionalizaciones de los actos y justificaciones de las decisiones respecto a los hijos son también comunes, así como las idealizaciones de los hijos (como un ejemplo entre muchos posibles, tenemos a Jesús en *Cristo light*, diciéndole a su madre “Yo eructo y para ti es música” (Adrianzén, 2000, p. 34). Las introyecciones, por su parte, aparecen con mayor frecuencia respecto a la rabia y los abandonos, generando depresiones. Otros mecanismos defensivos como la represión, la desmentida, el uso del humor como defensa y la sublimación, aparecen también, aunque en menor frecuencia.

Las defensas caracterológicas suelen ser rígidas y generalmente disfuncionales. Entre ellas, las defensas obsesivas (formación reactiva, racionalización) son más saltantes en la presentación exterior y general de los personajes maternos. Estas defensas, generan una fachada y protegen contra el dolor. Las más arcaicas de las defensas caracterológicas (identificación proyectiva, negación y escisión) son las que están en términos de vínculos significativos y se encuentran más escondidas. A diferencia de las defensas obsesivas, que resultan más adaptativas, las defensas primarias son las que producen mayor malestar y sufrimiento en las madres de nuestra dramaturgia. Dado que la mayoría de defensas son arcaicas y que la negación es la más saltante, la relación con la realidad de estas madres analizadas se ve perturbada, como hemos visto, con mucha frecuencia. Sin embargo, la abundancia de formación reactiva como defensa caracterológica hace que se equilibre la balanza hacia los lados más neuróticos.

En base a todo lo anterior, puede decirse que los mayores conflictos en los personajes estudiados parecen estar a nivel de fijaciones en la etapa oral, con depresiones, dependencia, aferramiento, vacíos, y la tendencia a generar vínculos simbióticos teñidos con frecuencia por identificaciones proyectivas. Aparentemente, estas dificultades se intentan combatir, en muchos casos, a través de defensas correspondientes a la etapa anal y fachadas de control, mientras que en otros casos -los menos- ello se hace a través de una huída hacia la etapa fálica. Lo fálico no aparece con claridad, y es frágil y enfermizo cuando se observa, siempre vinculado a alguna patología incestuosa (*Tinieblas* y *Cristo light*), histérica o mínimamente exhibicionista (*Historia de un gol peruano*). Lo anal resulta un tanto más adaptativo en cuanto no deja de establecer un orden y rigor en lo cotidiano, aunque a veces excesivo. Sin embargo esto solo parece lograrse a costa de sacrificar un mundo emocional que grita por sus necesidades de afecto y cuidados.

Capítulo III

Relaciones Objetales en los Personajes Maternos

A continuación vamos a detenernos en el análisis de las relaciones de objeto de los personajes maternos analizados. Según Laplanche y Pontalis (1983) con este término se designa “el modo de relación del sujeto con su mundo, relación que es el resultado complejo y total de una determinada organización de la personalidad, de una aprehensión más o menos fantaseada de los objetos y de unos tipos de defensa predominantes” (p. 359). Ya que el término “objeto” puede prestarse a confusiones para las personas no conocedoras de las teorías psicoanalíticas, merece la pena puntualizar que se trata de aquello en lo cual -y mediante lo cual- la pulsión busca alcanzar cierto tipo de satisfacción, pudiendo tratarse de una persona o de un objeto parcial; de un objeto real o de un objeto fantaseado; de una entidad o de un ideal. Debe destacarse también que, al vincularnos con un objeto afectivamente significativo (como es el caso de la figura materna), éste puede pasar a formar parte de nuestro self, convirtiéndose en un objeto interno, y desprenderse eventualmente de las circunstancias reales de ese objeto en la realidad exterior. Consideramos que el análisis de las relaciones objetales de los personajes maternos estudiados es de particular importancia para los objetivos de la presente investigación. Los estilos y particularidades vinculares de las madres de nuestra dramaturgia en relación a sus hijos y a sus parejas, nos posibilitarán el análisis de la participación de la madre en la instauración del orden simbólico, función paterna por excelencia, en la que la madre idealmente debería tener un rol facilitador.

Debe destacarse que abordamos las relaciones de estas madres con sus hijos, por un lado, y sus vínculos e intercambios con sus parejas, por otro, solo por fines de orden en la presentación. Sin embargo, entendemos que las relaciones de la madre con sus hijos, y las de ella con sus parejas, están entrelazadas en un juego dinámico en una compleja y constante interacción e impacto de doble vía.

El Vínculo Entre Madres e Hijos

De Mijollá (2007) destaca que la figura materna tiene la cualidad maternal, calificativo para todo lo relacionado con los cuidados físicos y psíquicos hacia el otro desvalido, según el modelo de lactante desamparado. La ambigüedad de la figura materna que la teoría nos ofrece, parece ser inherente a la naturaleza del niño. Puede tratarse del pecho-objeto (parcial) o de la madre-persona (total) que responde a las necesidades del bebé, combinándose con las cualidades de los cuidados dispensados y

con las sensaciones procuradas, internas y externas, las cuales pueden ser de protección o seducción.

Empecemos nuestro análisis vincular por el deseo de ser madre (o su rechazo), la concepción y embarazo. Si bien Marta, en *El día de la luna*, y Ana María, en *Espinas*, tienen a sus hijos y se sienten plenas con su nacimiento, ambas han deseado alguna vez abortar. La consideración de aborto en Marta se vincula a una erupción durante el embarazo, para luego dejar que su esposo la convenza de correr el riesgo de tener al bebé. Ana María, por su lado, no se siente capaz de tener al hijo que evidenciará su vida sexual liberal en una sociedad represiva y punitiva como la de la Lima colonial, e intenta infructuosamente deshacerse de él para luego tenerlo: "... este crío que hoy llevo dentro ha burlado tantas tisanas de orégano que no me cabe duda que será un Hércules" (Adrianzén, 2006, p. 30). Por supuesto que la culpa generada por el deseo inicial, se transforma posteriormente en una idealización extrema: "¡Mi hijo será rey entre los hombres! (...) ¡Rey por gracia de Dios! ¡Y más que rey, mucho más que rey! ¡Mi hijo será blanco!" (p. 37).

También puede aparecer en los vínculos iniciales una angustia persecutoria proyectada, como en el caso de Mónica, quien en *El nido de las palomas* (Adrianzén, 1999, archivo electrónico) jugó durante un tiempo con la idea de abortar, "como una de tantas fantasías": "¿Qué pasará con *El nido de las palomas*? ¡Lo destruirán cuando vean que por su culpa el departamento tiene moscas! (...). Reventarán los huevos creyendo que son apenas clara y yema, pero no. Los pichoncitos ya están casi formados... ¡Hay que trasladar el nido!".

El cambio de actitud respecto a la posibilidad de tener un hijo se observa en Giselle, de *Tres amores postmodernos*, pero con mucha más claridad en Ana, personaje central de *La mujer espada*. Cuando empieza la obra, ella está embarazada y no desea tener a su hijo; su esposo ha desaparecido; durante el embarazo fuma y toma licor. Su intención abierta inicial se va difuminando hacia una más difusa fantasía de aborto en la analogía de la re-escritura que está haciendo del texto de "Medea". Poco a poco se va dejando llevar, contenida por el apoyo externo que recibe de su suegra y de un amigo cercano, sustitutos respectivos de su propia madre y de su pareja. Después de considerar dejar a su bebé en adopción con su abuela, decide criarlo ella misma.

Finalmente, Ana pasa de sentirse absolutamente inútil para lidiar con un bebé hasta convertirse en madre sobreprotectora. Se establece una relación sumamente simbiótica en donde su depresión la hace sentirse una con su bebé. Un bebé con quien se identifica en su desvalidez, a la vez que está identificada en su maternidad con su propia madre, deprimida también por la muerte de su esposo. Ésta, por cierto, es una de

las pocas obras en las que las características del vínculo original con la propia madre de los personajes maternos analizados se hacen explícitas. Ana también ha quedado huérfana muy pronto: “Igual que mi mamá. Mi hijo va a tener un padre muerto” (De Althaus, 2011a, p. 458).

Otro ejemplo de repeticiones, o de intentos desenfadados para evitar la repetición, lo encontramos en *Espinas*, en donde Ana María necesita que su hijo sea fuerte para resistir la agresión que vendrá desde el orden social establecido, pues su madre, mulata esclava, tuvo que presenciar alguna vez la muerte a palos de su propio hijo. Finalmente, en *Entonces Alicia cayó*, Alicia desea tener un hijo a toda costa, desesperada por el avance del tiempo y presionada por una madre senil que está esperando ser abuela. La inscripción de la temporalidad en el cuerpo femenino ha sido revisada por Kristeva (1980), quien la vincula con la repetición cíclica y la eternidad. En las demás obras solo podemos intuir cómo las historias son versiones renovadas de historias vinculares anteriores.

Lejos de ser una experiencia idílica, un embarazo es una crisis que de ninguna manera puede ser vista como el inicio de la relación madre-bebé, pues esta relación se remontará a la infancia de la madre misma y aun a la infancia de su madre y de la madre de su madre. Bibring (citada por De Mijollá, 2007) observó en el embarazo una crisis de identidad donde se reactiva la dependencia originaria frente a la propia madre. Esta crisis normal termina aleatoriamente y es potencialmente madurativa y susceptible de desembocar en un nuevo equilibrio, pero en tanto crisis de maduración, el embarazo manifiesta regresión, distensión de las defensas, y modificación en la organización del concepto del sí mismo.

En esa misma línea, Raphael-Leff (1995) explica que durante el embarazo la gestante revive sus propias experiencias como feto, a la vez que se identifica con su propia madre para cumplir con su nuevo rol. Estas identificaciones, implican la modificación del yo en función de otro objeto, modificación que puede ser transitoria e instrumental, o estable. Para Benjamin (1996), desde el embarazo la mujer debe volver su self independiente y unitario en otro más fluido y capaz de tolerar una relación mucho más porosa con otros, proceso que puede cambiarla radicalmente. El reconocimiento que el bebé busca solo puede ser dado por la madre si ésta tiene una identidad independiente. Adicionalmente, como destacó Chodorow (1974), la relación entre el bebé y su madre no se establece en forma sexualmente neutra. La madre reacciona ante su bebé de manera inconsciente y a partir de su identidad sexual, enfatizando el papel central de las primeras relaciones objetales como cimientos de la identidad de rol genérico.

En *Tres historias del mar*, encontramos a una madre que desea tener hijas para luego abandonarlas. Pines (1972, 1993) discriminaba en relación a esto, la diferencia entre el deseo de embarazo y el deseo de convertirse en madre. Para ella, el deseo de embarazo tiene que ver con la necesidad de consolidar la femineidad, mientras que el deseo de convertirse en madre responde a una mayor capacidad empática y a una etapa evolutiva más avanzada en la cual la mujer se siente lista para hacerse cargo de otro, o por lo menos lo desea. La diferenciación de estos dos deseos en la fantasía puede no resultar clara hasta que la mujer tenga entre sus brazos a un bebé con necesidades ante las cuales ella tenga que responder. Enfatiza que, sobre todo en el primer embarazo, la tarea de separación-individuación se somete a una nueva evaluación y se completa

En *Entonces Alicia cayó*, encontramos a Alba, una mujer que ha decidido no tener descendencia para dedicarse a su carrera [“Pensabas que las verdaderas artistas, las que habían pasado a la historia, no habían tenido hijos...” (De Althaus, 2011b, p. 52)]. Tiempo después, se lamenta de haber priorizado su profesión:

Tener hijos es un deber de nuestra especie. Si no los tienes, no cumples con la especie humana y te conviertes en una falla, un ejemplar malogrado. (...). Estoy en en la menopausia. Sufro todos los días por haber cargado un sistema reproductivo que nunca usé. (...). Las mujeres que envejecen en la entrega y la bondad son bellas aunque estén arrugadas. Una fruta que muere para dejar que sus semillas generen vida, es hermosa. En cambio yo soy una fruta podrida, un desecho, mi muerte sólo contribuirá con la enorme cantidad de basura que hay en el mundo (p. 60).

Si bien en algunas obras, como veremos más adelante en nuestra discusión, las madres se sienten empoderizadas por su capacidad nutricia, otros personajes se sienten más bien amenazados por la voracidad y demanda de sus bebés, en quienes han proyectado sus propias necesidades de ser llenadas. Esto nos remite a la figura de la madre devoradora de la que hablaba Lacan (Evans, 1997). Se nos describe esta situación así en *La mujer espada*:

Cuando termina de tomar leche, hay que sacarle los chanchos. Cuando termina de sacarle los chanchos, hay que cambiarle el pañal. Cuando termina de cambiarle el pañal, de nuevo quiere leche. (...). Está agotada, abrumada y arrepentida. (...). Este bebé es un barril sin fondo (De Althaus, 2011a, p. 472).

La proyección de la propia voracidad se hace más notoria en Patricia y Mónica, personajes ambos de *El nido de las palomas* (Adrianzén, 1999, archivo electrónico). A Patricia la vemos conectarse con su bebé aún no nacido aunque con mucha ambivalencia. Se siente carcomida, igual que Mónica: “A veces siento que me chupa

toda. Que me está haciendo un hueco por dentro. Como un zancudo gigante alimentándose de mi sangre. Como Alien. (...). Todo el tiempo”. En el caso de Patricia se trata de sus propias tendencias incorporativas (“Tirar y estar embarazada son las dos únicas formas de tener a un hombre dentro de una”), proyectadas en su hijo, a quien en adelante verá como devorador y temerá la simbiosis que se avecina: “¿Sabes que las mujeres desnutridas dan a luz bebés prácticamente normales? Él le absorbe todo, hasta la última gota. Vive aunque mate a su madre y no se siente culpable en absoluto”. Sin embargo, la ambivalencia de Patricia consiste en idealizar, a la vez, su capacidad de amor y nutrición. Lamentablemente, ella carece de la capacidad de regular la distancia en sus vínculos objetales, de modo que tendrá que darle todo. Con esto se ubicará sutilmente en el plano de lo pasivo-agresivo del sacrificio autoimpuesto y del placer masoquista: “Qué maravilla. La idea de sacrificarme por él es un placer tan, tan grande. Mil veces mejor que el mejor orgasmo que tuve contigo”.

Efectivamente, en tanto sea ella quien dé todo, sin reconocer su esperanza de retribución, todo seguirá acomodado de forma tal en que pueda desilusionarse indefinidamente. Si bien Patricia alguna vez también fantaseó con abortar, niega la culpa que esto le produce (- “¿Y no te mata la culpa?” – “¿Por odiarlo? No”). Se siente muy sensibilizada por el embarazo y fluctúa entre sentirse poderosa y muy frágil. Su hijo, sustituto fálico que compensa el abandono del hombre, la hace sentir poderosa.

Para Lacan (Evans, 1997), el hijo siempre representa para la madre un sustituto del falo simbólico que a ella le falta. Pero este sustituto nunca satisface realmente, pues el deseo del falo persiste aun después de tener el hijo. El niño comprende pronto que él no satisface completamente el deseo de la madre, que el deseo de ella apunta a algo que está más allá de él. Entiende que la madre desea un falo imaginario y se identifica con él (o con la madre fálica, la madre imaginada como poseedora del falo). Es un juego de ser o no ser el falo, donde el niño está a merced del deseo de la madre, desamparado ante la omnipotencia de ella. Durante un tiempo el niño experimenta sus intentos de ser el falo como un juego de seducción relativamente satisfactorio. Solo cuando comienzan a manifestarse las pulsiones sexuales en la masturbación infantil y se introduce un elemento de lo real en el juego imaginario, la omnipotencia de la madre empieza a provocar angustia en el hijo. Se hará evidente entonces la necesidad de separarse de la madre para ingresar al orden social. Adelantemos desde ya que es entonces cuando se hace importante lo paterno.

Volviendo al personaje de Patricia en *El nido de las palomas* (Adrianzén, 1999, archivo electrónico), puede avizorarse que su hijo no solo tendrá que compensar su sensación de falta, sino que también tendrá que cubrir sus vacíos afectivos, con

implicancias de matices edípicos. Entre bromas le dice a Mónica: “Yocasta se ahorcó solo porque Sófocles era hombre. Si Edipo lo hubiera escrito una mujer, te apuesto que tendría otro final.” Si bien este amor desplazado hacia el hijo queda a nivel del juego flexible del yo con la fantasía, el odio que tiene hacia su pareja también es desplazado a su hijo, a quien condena a vivir sin padre y en condiciones menores a las que pudo haber tenido:

Respirará este aire gris y húmedo que nunca más podrá sacarse de los pulmones así vaya hasta el fin del mundo. Pero lo peor vendrá después, cuando tenga edad de asomarse por la ventana y vea los techos de la ciudad. Planos, llenos de plásticos, basura y tendales con ropa cagada por los pájaros.

En una identificación primaria con su bebé no nacido, teme odiarlo de la misma forma que se odia a sí misma (“Si muchas veces me odio a mí misma, cómo no voy a odiarlo si él también soy yo”). En parte, se odia por tener sentimientos negativos respecto a su hijo, en contraposición con lo que la sociedad dice que debería estar sintiendo.

Mónica, en esta misma obra, se encuentra menos amenazada por los vínculos filiales que por los de pareja: “Estar juntos es provisional, yo sé. Puede durar cuarenta, cincuenta años, pero la sensación siempre es así. Provisional, inseguro. Precario. En cambio él no lo es. Los hijos si son para siempre. Puede haber mil ex maridos, pero jamás hay ex hijos.” Miriam, en *Tres amores postmodernos* (Adrianzén, 1997, archivo electrónico), también siente esto, cuando compara la hipocresía de su entorno con su vínculo con su bebé: “Él sí es de verdad. Él sí.” Amalia, en *Tinieblas*, también sustituye sus vacíos con su hijo: “Pude buscar otros hombres, es cierto, pero algo en mí me decía que debía dedicarme de lleno a Mauro. Mi razonamiento era, si ya tengo un hombre en casa, para qué buscar otro. Así que me dediqué de lleno a mi hijo” (Nieto, 2001, archivo electrónico). Luisa comparte una experiencia similar con su nuera en *La mujer espada*: “Le entregué mi vida y eso le dio sentido a todo. (...). Créeme. Ese niño te va a enseñar a ser quién eres. Tú necesitas a un hijo para que te enseñe que sí hay belleza en el mundo, y que eres capaz de amar” (De Althaus, 2011a, p. 475).

Hemos mencionado antes que la mayoría de las madres de nuestra dramaturgia también se diseñan como sumamente culposas por las carencias de los hijos, y vinculamos esto con sus intentos de sobreproteger. Algunas madres llegan a ser muy represivas y controladoras en su afán de sobreprotección, como en *La cisura de Silvio*, *Respira*, *La mujer espada*, *El último barco*, *Ruido*, *Vladimir*, *Cristo light* y *Tinieblas*. *Vladimir* se queja de que su madre piense y decida por él. Ana, en *La mujer espada*, le reprocha a su suegra el carácter irresponsable e indisciplinado de su esposo: “Probablemente porque usted siempre lo trató como si fuera un bebé” (De Althaus, 2011,

p. 433). En *Cristo light*, María ostenta una idealización del hijo junto a una necesidad de dirigir su vida y sus decisiones, expresando así una manera de recomponer su propia vida.

Efectivamente, muchas de estas madres quieren remendar su propia vida a través de que sus hijos vivan lo que ellas consideran sus propios errores. En *Ruido*, Augusta se siente realizada a través de sus hijos. En *La cisura de Silvio*, Teresa quiere preservar la fragilidad de su hijo para verse en él y protegerse al protegerlo de cualquier daño.

Por su lado, Ana, en *La mujer espada*, no quería tener hijos pues considera egoísta a la “gente que tiene hijos para llenar sus propios vacíos. Egoísmo es tener un hijo y criarlo para que se convierta en la persona que uno no logró ser” (De Althaus, 2011a, pp. 455-456). Luego, sin embargo, cuando es madre, vive angustiada de que algo le pueda pasar a su bebé, y no quiere dejarlo solo por nada.

La mirada materna es importante en Lacan (1971a) quien afirma que entre el sexto y décimo octavo mes de la vida del niño, cuando éste se encuentra con su imagen en el espejo, el adulto que lo sostiene –generalmente la madre- observará también la imagen y la confirmará. En ese momento, a partir del reconocimiento que hace el Otro de la imagen especular, tomaría el niño consciencia de su cuerpo como totalidad. Esto presupone una operación simbólica, sin la cual no se podría tener ningún tipo de relación imaginaria ni imagen alguna del cuerpo. Antes de esta fase el niño no hace diferencia entre su cuerpo y el de su madre, entre él y el mundo exterior. A través de reconocerse en el espejo se anticipa al momento en el que llegará a ser una entidad corporal separada, y a la vez integrada, asociado ello al control, dominio y maestría. El niño reconocerá su imagen y se volverá a su madre para demandarle autenticar su descubrimiento; no se ve aún con sus propios ojos, sino con los de la persona que lo ama o lo detesta. Para que pueda hacer suya esta imagen, debe tener un lugar en el gran Otro, encarnado en este caso por la madre. Este reconocimiento de la madre dará lugar, eventualmente, al yo ideal (Chemama y Vandermersch, 2004).

Podemos agregar respecto a la mirada materna, que Winnicott (1992) le otorgó también una gran importancia como esencial en la constitución del aparato psíquico, mientras que Green (1990) ha estudiado en particular su falla a través de la elaboración del complejo de la madre muerta, un desinvertimiento materno brutal que genera una profunda y perdurable depresión en el niño.

En *Función velorio*, Leonardo es un director teatral que se siente incompetente para ofrecerle a su hijo por nacer una vida con esperanza lejos de la mediocridad. Para validarse ante el mundo, va a sacrificar a un grupo de marginales como él, para dejar de ser marginal. Hará un gran evento teatral en el cual, un grupo de actores fracasados,

deberán morir realmente en escena, para alcanzar la gloria. Entre los marginales que morirán en la obra hay un niño. Se trata de un niño abandonado por su madre por sus dificultades intelectuales, un niño que busca desesperadamente la validación de la mirada materna representada en la mirada y aplauso del público. Este niño abandonado nos lo explica así: “Cuando actúo siento que me quieren más, que soy normal. (...). Quería ser más tiempo el galán... Perfecto... Hermoso. Y que todos me miren y se enamoren” (Miyashiro, 2001, p. 400). De hecho, el parlamento que deberá recitar en la escena en la que morirá, es el siguiente:

...el teatro está vacío, sin gente, sin voces, sin focos, sin alma. Debe ser porque nadie me mira. A lo mejor, soy un actor invisible... En escena lloro y no me mojo la cara... A lo mejor, la he perdido y no me he dado cuenta... porque el público nunca se detiene a mirarme... Solo aguanta un rato y me mira acá en la frente... Nunca a los ojos. Mis ojos se están gastando de tanto que no los miran. Mi corazón se está muriendo de tanto que no lo aman. Mi boca quiere seguir lactando y no hay pezón gratuito a mano. Por eso, morir debe ser divertido, porque dejas de ser invisible, porque a tu carne de nuevo la miran. Porque hay lágrimas que te mojan. ¡Vamos a morir y, mientras caiga, soñaré con todos los ojos que me estarán mirando! (Miyashiro, 2001, p. 408).

Clara se hace cargo de este niño temporalmente, de manera utilitaria y a pedido de su esposo Leonardo, ofreciéndole su pecho para luego insultarlo, y él se suicida antes de la “función velorio”. En relación a la mirada materna, podemos agregar que, La Patria, personaje de *Diecisiete camellos*, está cansada de estar de perfil. Los ciudadanos se quejan de que nunca pueden verla de frente: “No tienes cara. No nos miras. Ni siquiera sabemos por qué eres una mujer” (Adrián, 2011, p. 319). Vinculamos todo ello con las dificultades que se generan, según Benjamin (1996), en el reconocimiento que la madre debe otorgarle a su bebé durante los procesos de separación e individuación, si ella no tiene una identidad independiente.

Vemos entonces que el camino de los vínculos que la madre construye con sus hijos no se presenta fácil en nuestra dramaturgia. De hecho, cuando la madre se ve obligada a reemplazar al padre en sus funciones de autoridad, genera odios, como nos dice Rodolfo en *La cisura de Silvio*: “A veces tenía ganas de torcerle la cabeza hasta que gire 360 grados, como en El Exorcista” (Falcón, 2007, p. 34).

En la adolescencia, las cosas no necesariamente mejoran. Paz, en *Entonces Alicia cayó*, critica a su madre permanentemente y se burla de ella con ironía. Ella le cuenta a Alba: “Mi papá me dejó plantada (...). No contesta su teléfono. A mi mamá no le quedó otra que traerme con ella. Los odio a los dos, por traerme al mundo y luego hacerme

sentir como un obstáculo para sus planes” (De Althaus, 2011b, p. 81). Consignando los esfuerzos que Daniela está haciendo para apoyar a su hija, Alba le comenta, “Ser mamá no debe de ser fácil.” Y Paz sentencia “Ser hija de mi mamá es peor” (p.81). Luego abunda en idealizaciones respecto a su padre: “Él es una víctima de mi mamá, como yo. Ella lo dejó y él se volvió loco. Tal vez me contesta más tarde...” (p. 81). Al respecto, Daniela comenta sobre su hija: “Cuando trato de acercarme a ella, le hago daño. El amor es extraño. Creo que me odia” (p. 98). Alba la tranquiliza y nos explica la ambivalencia que genera, en el vínculo con la madre, la necesidad de afirmar la identidad en la adolescencia: “Te odia porque te ama más que a nadie en el mundo”.

En esta misma obra, Daniela se siente abrumada porque su hija adolescente está inmanejable:

¡Yo me he ocupado de ti desde que naciste, casi no tengo tiempo para ocuparme de mí, de hacer vida social, de enamorarme, de leer, porque trabajo para nosotras y me ocupo de ti, de tu colegio, de tu asma, de llevarte a las clases de teatro, de hablar con tus profesores, de comprarte tus cosas, de recogerte de las fiestas, de pensar por qué sufres, por qué me odias... (De Althaus, 2011b, p. 91).

Efectivamente, en general, las obras de nuestra dramaturgia parecen estar de acuerdo en que la figura materna tiene una importancia abrumadora en la vida afectiva de los hijos, para bien y para mal; el vínculo con ella dejará una marca indeleble en el mundo interno del sujeto. Así lo expresa la madre de *Tres historias del mar* en su diario:

Has querido mentirme, has querido negarme, has querido matarme. Pero soy de la raza de los inmortales, tengo el estigma de los condenados a la eternidad. Ya no puedes negar que vives conmigo, que los pasos que das son los que te enseñé a dar, que el miedo que te da el amor es el que aprendiste de mí. Ya no puedes evitar mirarme, tu piel es mía, tu corazón está hecho de los pedazos que rompí yo (De Althaus, 2003, p. 19).

Agustina, en *Ruido*, también es bastante dura con su madre. Cuando ésta la intenta abrazar, ella la aparta con violencia y la devalúa: “No sonrías. Tu sonrisa es ridícula” (De Althaus, 2006, p. 338). Las dificultades son de doble vía. En esta última obra, la madre comenta respecto a un concierto de su hijo, que ha ido a ver entusiasmada: “... cuando empezó la primera canción casi me caigo de la silla, la juventud ahora da de gritos y saltos, todo es muy confuso” (p. 325). De hecho, Luisa en *La mujer espada*, en algún momento resume estas dificultades vinculares: “¿No era que las mamás tienen la culpa de todo?” (De Althaus, 2011a, p. 466).

Si bien no hay suficientes datos para comparar los vínculos de la madre con hijos de uno y otro sexo, sí es posible afirmar que la sexualidad de los hijos se torna en un

problema particular. En la relación de la madre con los hijos varones, la sexualidad de éstos genera celos cuando ellas padecen de alguna perturbación, como es claro en los casos de las madres de *Cristo light* y *Tinieblas*. En la primera de estas obras María aún baña a su hijo adulto, quien se siente incómodo [“Me gustaba más cuando eras chiquito. No tenías vergüenza conmigo, no entiendo por qué ahora la tienes” (Adrianzén, 2000, p. 24)], y reacciona de formas agresivas cuando él se interesa en Andrea. En *Tinieblas*, Amalia manipula el cuerpo y la mente de su hijo para generarse placer sexual con el pretexto de generárselo a él. En *Historia de un gol peruano*, encontramos también una tendencia incestuosa en una madre muy sexuada, exhibicionista y engolfante. Refiriéndose a la ropa interior de su madre, Mannie nos cuenta que “casi siempre es negra. Pero, a veces, también es blanca o roja o, una vez, de un color medio verdoso. Pero ahora el botoncito de abajo estaba cerrado. (...). A veces, hasta se olvida y no se pone nada” (Bushby, 2001, p. 433).

Si no se trata de madres perturbadas, las obras de nuestra dramaturgia evidencian poco conflicto entre madres e hijos varones en relación al tema de la sexualidad. El caso es diferente cuando la hija es mujer. Aquí, las madres se vuelven mucho más represivas, como nos cuenta Erika en *Tres amores posmodernos* (Adrianzén, 1997, archivo electrónico):

Erika: ¿A partir de cuántos hombres se considera que una ya emputeció?

Miriam: Dependerá de quién te venda el contómetro.

Erika: Si los vende mi mamá, me fregué”.

Por su lado, en *La cisura de Silvio*, Aurora recrimina a su hija Teresa por tener relaciones sexuales con el hombre que ama: “Adefesios. Que tengas libreta electoral no significa que te vuelvas una sinvergüenza” (Falcón, 2007, p. 14). En *Entonces Alicia cayó*, la preocupación de Daniela por la sexualidad de su hija adolescente también es notoria cuando la interroga: “¿Usaron preservativo? (...). ¿Quién lo compró, tú o él? (...). ¿Dónde lo hicieron?” (De Althaus, 2011b, p. 44). En algunos casos la situación se complica con la competencia que se establece. María, en *Cristo light*, se lamenta de que su madre no entendiera “cómo me pasó algo tan lindo” (Adrianzén, 2000, p. 12) refiriéndose a su embarazo, y la madre de *Vladimir*, alguna vez se alejó de su hogar burlándose de la preocupación materna: “Pero sí oí cuando me preguntó si yo nunca había soñado con un verdadero lecho nupcial” (Santistevan, 1999, p. 158).

Nos habíamos adelantado ya a mencionar los modos simbióticos que exhiben las madres de nuestra dramaturgia para vincularse con sus hijos, partiendo del abandono paterno que propicia que la madre se vuelque hacia el hijo para llenar sus propios vacíos afectivos, los cuales ha proyectado en él, e intenta reparar en él. La sobreprotección y el

controlismo aparecen inmediatamente. Los modos simbióticos, entendemos que hasta cierto punto normales e inevitables en las etapas tempranas de la vida, están representados como empatía en el personaje de Daniela en *Entonces Alicia cayó* [“¡Desde que naciste yo no soy sólo yo, tú eres parte de mí! ¡Si tú estás mal, el mundo se me cae encima, Paz! ¡Si tú te caes, yo me caigo contigo!” (De Althaus, 2011b, p. 92)]. La nueva vida que está buscando la madre de *Vladimir* implica necesariamente validar a su hijo como adulto y dejarlo ir. Por él y por ella (en su identificación proyectiva, cuando él crezca ella también lo hará).

Dentro de un panorama de mayor perturbación, Amalia, en *Tinieblas*, quiere ser los ojos y el impulso sexual de su hijo ciego. Tiene con él una relación perversa en donde aparentemente ella domina al principio. Lo devalúa al tratarlo como un inútil, considerándolo solo una prolongación de ella, no una persona en derecho propio: “¡Quién se va a hacer de un pobre ciego! No puedes vivir sin mí. (...). Eres un inútil. ¡En la calle no durarías ni un minuto!” (Nieto, 2001, archivo electrónico).

Por otro lado lo idealiza narcisísticamente pues en muchos aspectos es su creación y se identifica con él. Sus vacíos afectivos y sinsentidos de vida son llenados por completo por su hijo, sin mediar la simbolización. Ella se convierte en el amo perverso que le dice qué desear, qué es real, cuál debe ser su fantasma (Lacan, 1971b), y anula así su identidad. En algún momento los roles se invierten y es su hijo quien la nutre sexualmente, ella depende ahora de él para su placer, convirtiendo la simbiosis en una pantomima edípica. “La inmensa verga de mi hijo me alimentaba. Hoy me sigue alimentando cuando se lo pido. Es mi obra. Tengo derecho a gozar de ella” (Nieto, 2001, archivo electrónico). Él es su producto y ella tiene derecho sobre él, no le permite una identidad separada. En lo cotidiano y para efectos prácticos, se preocupa por su hijo y hasta tiene sentimientos de ternura hacia él. Pero esa situación, evidentemente, irá generando en Mauro una gran rabia que reprime durante años. La estocada final será el introducir en la relación a una prostituta para reubicar lo edípico en el nivel del voyeurismo. Pero la relación triádica es impensable y no puede sostenerse, de modo que la venganza de Mauro será negarle el placer voyeurista y, no habiendo tenido el chance de aprender el “como si” de lo simbólico, su única forma de romper la simbiosis será asesinarla.

Bien lo describe Damián en *Números reales*. Nos trata de explicar, desde su locura, que para que se instauren dos existencias autónomas, paralelas, la simbiosis tiene que haberse roto. El reflejo necesario que debe aportar la madre en el estadio del espejo del que hablaba Lacan (1971a), solo es posible cuando madre e hijo ya no están fusionados. El reflejo y el espejo son, pues, en el desarrollo del psiquismo, un paso más que la fusión. El ingreso al orden simbólico será imposible si la simbiosis no se ha roto. Y

sin el ingreso al orden simbólico, no hay ley lógica, y cualquier cosa es posible, porque las palabras no tienen sentido: “¿Has imaginado un cono cuyos lados sean paralelos? Pues existe. Acaban de descubrirlo con un telescopio electrónico en los Estados Unidos. Mide como 5 millones de años luz de largo y continúa creciendo por sus extremos. No tiene nombre todavía” (Dumett, 1999, p. 348).

Perturbada también, María evidencia su tendencia simbiótica en *Cristo light*: “... y empecé a respirar lo mismo que él y a llorar las mismas lágrimas dulces que las suyas, (...). ¿Ya sale? ¿Ya viene? Ya siento sus grititos, y sus suspiros que también son los míos...” (Adrianzén, 2000, p. 12). Respecto a este embarazo, sabemos, además, que María probablemente intentara retener a su hijo en el vientre: “... estuviste casi diez meses dentro mío flotando enroscadito y desnudo mientras hablabas cosas que yo podía oír” (p. 24). Luego nos explicará su punto de vista:

La naturaleza se equivocó con las madres. Debería dejar que los hijos se queden dentro todo el tiempo que una quiera. Solo una sabe cuándo es momento de echarlos a esta porquería de mundo. (...). No me habría importado engordar y engordar contigo con tal de ahorrarte tantas desgracias (p. 44).

La magnitud de lo asfixiante de estos vínculos también puede comprenderse a través de un fragmento de esta obra, cuando Jesús cuenta:

Un domingo nos tocó la iglesia de la cúpula verde en Magdalena. (...). Y de repente sentí algo sobre mi cabeza. Entonces giré muy despacio mirando hacia arriba, con la seguridad de que iba a toparme con algo terrible. Ahí estaba. (...). La mano de la virgen. Antes que la pinten de colores y la pongan sobre esa cosa de cemento al final de la avenida Brasil, esa virgen gigantesca estaba dentro de la iglesia a un costado de la puerta. Sus ojos sin órbitas me miraron fijamente desde sus ocho, nueve o diez mil metros de metal oscuro. Lista para bajar su mano y aplastarme. Me quedé inmóvil. Clavado al piso mientras ella seguía mirándome. Entonces oí la voz de mi madre llamándome... Me prendí de su voz como de un salvavidas y tuve fuerzas para voltear. No debí. Mi madre medía también ocho, nueve o diez mil metros y estaba frente a mí con los brazos extendidos. Sentí tanto pánico de ella como de la estatua que ahora estaba atrás. Mi madre y la virgen me tenían rodeado. Imposible escapar (Adrianzén, 2000, pp. 41-42).

En otros casos, como en *La cisura de Silvio*, la omnipotencia materna es menos aterradora, aunque igual de invasiva. Rodolfo, alérgico a todo, percibe a su madre así: “En la primera comunión, fui el único que se quedó sin tomar el chocolate. Mamá me amenazaba con la mirada a través del vidrio que separaba el salón de actos del patio principal del colegio” (Falcón, 2007, p. 18). La Patria, en *Diecisiete camellos*, pregunta

para qué sirve su tea. Andrés le responde: “Para que nos alumbres el camino. (Duda) O quizá para prendernos fuego. (...). En verdad no eres muy buena madre”. Ella, sin embargo, se defiende: “Ni ustedes son buenos hijos. (...). No necesitan que nadie los ayude a incendiarse. Ustedes solitos pueden” (Adrianzén, 2011, p. 319). Mario, en *Respira*, también nos habla de la omnipotencia materna que hace de la simbiosis algo aterrador en tanto es vida y muerte a la vez:

Todo, absolutamente todo, es agua. Nuestro cuerpo, el aire que respiramos, seres que nos rodean, el planeta en que vivimos y casi con certeza otros mundos aún desconocidos. Por algo los científicos afirman que solo donde existe agua puede existir vida, aunque siempre se olviden de completar la frase: vida y también muerte. Lo de la vida todos los mamíferos lo sabemos, comenzando por el líquido amniótico antes de nacer. Y en cuanto a la muerte, yo lo entendí con claridad una tarde del verano de 1979, en la piscina olímpica de un club en Paramonga, a más de 200 kilómetros de Lima, cuando tenía diez años y casi me ahogo (p. 23). Desde ese día no puedo sumergirme. Soy incapaz de meter la cabeza en el agua sin sentir que me ahogaré sin remedio... ¡no puedo! Siento pánico (Adrianzén, 2009a, p. 29).

El terror que siente Mario a sumergirse no se limita a lo concreto del agua en las piscinas. Nos cuenta de su tragedia, de su imposibilidad de sumergirse en cualquier relación, por miedo a perderse en ella: “En cuanto a mi vida, no ha sido muy emocionante. Se resume a evadir problemas. Parejas. Esposas. Hijos. Opiniones. Juicios. Decisiones. Siempre evitando las crisis en nombre de esa vieja sensación que me impide sumergirme. La de ser incapaz de creer” (p. 74). Incluso cuando el padre está presente físicamente, como en este caso, si su ley no es validada por la madre, las dificultades aparecen para los hijos. Mario no es capaz de distinguir cuál es la verdadera Ley por la que debe regir sus actos. Reconoce no saber:

...en qué momento se cruza la línea que separa ser práctico de traicionarte. No saber cuándo eres intolerante con los demás, y cuándo eres consecuente contigo mismo. Qué significa ser flexible, y qué significa ponerse en cuatro patas. Cuándo eres inteligente al adaptarte y cuándo eres un vendido. Cuál es la diferencia entre actuar por convicción y actuar por necesidad. Cómo estar seguro de que nuestras ideas son las correctas. Cómo saber si vale la pena morir o matar por ellas (p. 75).

Junto a la desesperanza respecto al futuro de la que hablábamos en nuestro primer capítulo, encontramos también que a veces aparece la idea de un nuevo comienzo; se trata de una manera de intentar romper la relación simbiótica. Esta idea más optimista respecto al futuro es, además, radical, ya que implica que debe romperse

con todo, incluso con la familia. Aparece la necesidad de romper el vínculo asfixiante y la madre logra reconocer que en algún momento debe dejar ir a sus hijos para continuar con su vida.

A lo largo de la crianza de sus hijos, muy pocos personajes maternos se nos presentan priorizando su rol como mujer sobre el de madre. La maternidad tiende a verse, más bien, como algo contrapuesto a la vida personal, como declara Daniela en *Entonces Alicia cayó*, cuando fantasea cómo habría sido su vida si no hubiera tenido a su hija: "...hubiera podido estudiar más, escribir más, ahorrar más, tal vez ahora tendría una casa propia y vería mis obras en grandes teatros. Quizá me hubiera enamorado" (De Althaus, 2011b, p. 99).

En algunos casos, en retrospectiva, la maternidad termina siendo un paréntesis, como si mientras se es madre no hubiera posibilidad de ocuparse de una misma. Solo cuando los hijos han crecido ellas pueden acceder a un nuevo desarrollo personal, pero a costa a veces de tener que moverse geográficamente y establecer una lejanía física con sus familias. En *Diecisiete camellos* y en *Vladimir* encontramos madres que viajan buscando empezar de nuevo. Algo similar le sucede a Mónica (*El nido de la palomas*), quien debe empezar junto a su esposo una vida nueva en otro país. Los hijos, por su lado, a veces también desean esta lejanía. Es el caso de Agustín y Agustina en *Ruido*, quienes le piden a la vecina que utilice sus recursos para ayudarlos a salir del país. El destino de llegada no importa: "La cosa es fugar". La vecina, por su lado, también desearía irse: "Todos los días pienso en vivir en un lugar diferente" (De Althaus, 2006, p. 346).

Los hijos de Dora (*Diecisiete camellos*) presentan el panorama contrario. Ella ha decidido recomenzar una vida en el extranjero con el hombre que ama y entiende que debe ser radical porque las cosas han llegado a extremos: "Las cosas que se pierden, se pierden. Si te devuelven algo solo te dan las cáscaras. Por eso me voy a empezar. No quiero que me devuelvan nada. Menos los años que me quedé sola" (Adrianzén, 2011, p. 322). Para ella, que ha defendido a sus cuatro hijos de un padre perturbado, ellos han llegado a ser, ya adultos, todavía una carga, identificados con la inercia paterna. Herederos también de un orden social que devalúa y humilla a la mujer tras la fachada de su idealización, estos tiranos se rebelan ante la intrusión de un hombre que, enamorado de su madre, pretende llevarla lejos de ellos. Sus hijos adultos extreman sus esfuerzos por sostener la simbiosis a la que están acostumbrados. En un intento desesperado, "Aparece Francisco desnudo, (...). Por afeitarse los pelos del pecho, en todo su tronco hay ligeros cortecitos de los que mana sangre (...). La imagen debe ser impactante. Habla como un niño, en regresión absoluta" (p. 336) y le pide a su madre que no lo

abandone. Los intentos previos de Dora por sacar a sus hijos de la pulsión repetitiva de muerte, no dieron frutos mientras estaba sola. Es su nueva pareja quien la ayuda a individuarse, validándola como mujer, y en consecuencia ella puede brindar a sus hijos la posibilidad de crecer por fin.

Benjamin (1996) trabajó particularmente la noción de reaceramiento, de acuerdo a la cual, en el periodo de máximo conflicto de separación, una representación del padre emerge como significativa tanto para los niños como para las niñas. En esta fase, antes de que la niña se vuelva hacia el padre como objeto de su amor, éste constituye un objeto de identificación.

Pocas veces encontramos en nuestra dramaturgia un hombre imponiéndose como tercero. Sin embargo, hemos destacado antes (Lacan, 1971b) la importancia de la intervención del padre para rescatar a los hijos de la angustia que se podría generar si la simbiosis y la omnipotencia materna se prolongan más allá de lo necesario; la figura paterna habrá de imponer la Ley al deseo de la madre y convertirse en rival para el hijo al disolver el vínculo simbiótico. Por supuesto que es la madre quien luego debe respaldar con sus palabras y acciones esta intervención paterna.

Lacan (2006) señaló también que quien puede cumplir la función del Nombre-del-Padre puede no solo ser el padre real, sino la mujer misma. En cuanto a la madre de *Vladimir*, es ella por sí sola quien toma la decisión de poner distancia física, aunque con mucha ambivalencia. Ella tiene la esperanza de que este sea “Nuestro último día aquí. El fin del caos” (Santistevan, 1999, p. 147). Decide viajar al extranjero, a un país en el que sabe no se sentirá cómoda, para que su hijo tenga una oportunidad:

Para que no seas como yo. (...) para que los sueños se hagan realidad, (...), para pensar en lo que pasó sin rabia, para hablar con tu padre de lo que nunca hablamos (...), para no decir que me equivoqué, que nos equivocamos, para que tu tía no nos mire mal, para sentirme viva, para no sentirme mal por ti, para que no se te rompan las zapatillas, para no pasar miserias, para ser joven otra vez, para reírnos, para comer, para no ser ciudadanos de segunda en nuestro país, para sentirme útil, para encontrar a alguien, ¿por qué no? (p. 145).

Con mayor frecuencia encontramos que son los hijos mismos quienes asumen esta empresa de individuación, por supuesto fuera de tiempo. En *La cisura de Silvio*, es éste quien entiende que debe poner límites y eventualmente también pondrá distancia física:

Ya me cansé de vivir encerrado. (...). ¡No va a pasarme nada, deja de tratarme como a un bebe! Quiero montar bicicleta en el parque. Quiero salir a comprar, ir al cine, tal vez aprender a jugar fútbol. Quiero tener amigos en el barrio. Quiero que se me curen las alergias (Falcón, 2007, p. 48).

En *Cristo light*, Jesús debe asumir su propia diferenciación. Entiende en sueños lo aterrador de la simbiosis que está viviendo y la importancia de todo lo que está en juego:

Estaba encerrado en un cuarto con una sola puerta, desesperado por salir, alguien me había dicho que solamente después de escuchar el tercero, o quizás el cuarto gong, podría abrir esa puerta que me llevaría a la calle. Pero si la abría antes que hubiera sonado el tercero o quizás el cuarto gong, entraría al mundo donde todo es blanco y está la nada para siempre. Me había olvidado cuál era la clave para salir, y mientras más me angustiaba por recordar era peor. ¿Al tercer gong? ¿O el cuarto? En eso sonó el primer gong. No me moví. Luego el segundo. Igual. Luego el tercero. Puse la mano en el picaporte temblando. ¿Y si me equivocaba? ¿Y si era al cuarto gong? ¿Si era al tercero y dejaba pasar mi oportunidad de huir? El encierro, la vida, la nada (Adrianzén, 2000, p. 25).

Luego dirá: “Siento que acerté en el sueño. Salí del encierro y estoy vivo. (...). Llegué a mi límite. Ya no tengo nada que perder y al fin puedo darme el lujo de averiguarlo. (...). ¡Ya no puedes evitar que el loco me lleve, madre! ¡Yo soy mi propio loco!” (pp. 48-49). Jesús nos habla de su lucha y relativo éxito por romper la simbiosis de un modo que parece seguir necesitando la mirada materna: “Mírame madre. Estoy naciendo. Perdona no haberte pedido permiso. No quise esperar más. Yo lo decidí” (p. 46). Sin embargo, no tiene éxito en esta empresa, y luego de intentar poner distancia mental respecto a la realidad para poder romper la simbiosis, lo vemos, hacia el final de la obra, institucionalizado y esperando el momento para volver a actuar las expectativas maternas: “Él empieza a predicar cuando tiene treinta años. Yo recién tengo veintisiete. Hay tiempo madre. Todavía hay tiempo” (p. 53).

Hemos visto ya el caso de *La cisura de Silvio* y de *Cristo light*. Analicemos ahora la situación de individuación en *El último barco* y en *Respira*. En la primera de estas obras el hijo obliga al padre muerto a hacer su aparición para salvarlo de la locura fusionante. Podemos proponer aquí la posibilidad que Lacan (1971b) planteaba cuando decía que el hijo se convierte él mismo en el Nombre de su propio padre. En esta obra, el padre se ha ahogado cuando estaba fugándose y abandona así a Andrés antes de una identificación culminada. Irá luego, pues, buscando figuras paternas y vocacionales. De su madre aprende la responsabilidad, pero también la tristeza. Ella se ve obligada a convertirse en proveedora y Ley y, al no darse abasto, la figura paterna parcialmente interiorizada en el hijo hace su aparición y él mismo se convierte en el nuevo orden. El orden simbólico aparece excesivo y rígido porque Andrés debe convertirse en padre de sí mismo para salvarse de su propia simbiosis y adaptarse al mundo. Desde el mar, la insuficiencia y abandono paterno (lo real lacaniano) retorna en pesadillas. Sin proponérselo y sin estar

físicamente presente, el padre interiorizado rompe la simbiosis establecida con una madre deprimida.

En el texto, el padre de Andrés, convertido en ánima, le exige a su propio padre: “¡Cumple tu tarea! ¿Hasta cuándo voy a esperar que me devuelvas la vida? (...). Ya se va a cumplir un año” (De María, 2007, p. 15). Los pescadores saben que, según la leyenda, a los ahogados hay que sacarlos del agua antes que se cumpla el año para salvarlos del infierno. En un trabajo anterior (Torres, 2010) hemos señalado la importancia del rol paterno en el momento en que acaba el apego más privativo con la madre para dar lugar a un mayor protagonismo de la función socializadora del padre. Si el vínculo simbiótico no se rompe en este plazo (idealmente a partir del tercer mes de vida, pero con la posibilidad de que se logre a lo largo de todo el primer año), las patologías que podrían emerger a partir de la no instauración de la realidad son patologías severas y primarias.

Los padres de nuestra dramaturgia parecen, pues, encontrar dificultades para romper la simbiosis, a veces abrumadora, con la madre. Al mismo Andrés, entre sus delirios, cuando está intentando encontrar el cuerpo ahogado de su padre, se le presenta Gepetto, el papá de Pinocho, para hacerle ver lo difícil que puede ser intentar rescatar a un hijo de la simbiosis materna: “A mí también me comió la ballena buscando a mi hijo. ¿No me quieres acompañar?” (De María, 2007, p. 44).

Si bien es el padre quien debe intervenir con el orden simbólico para romper la simbiosis de la madre con su bebé, cuando esto no se hace en el momento indicado, algunos indicadores permanecen como características en la vida adulta, como le sucede a Mario en *Respira*. En su caso, el padre devaluado por la madre no puede ser un ejecutor válido de esta tarea, y su hermano mayor asume esta función. Desde pequeño, es su hermano Renato el encargado de salvar a Mario del agua: “Renato se zambulló. Me jaló del pelo con tanta fuerza que quise gritar del dolor. Pero no podía gritar, ni respirar. Aún en la superficie, todo seguía siendo agua. (...). Clavó su rodilla contra mi pecho y estallé como una fuente”. Renato intenta, simbólica y concretamente, separar a su madre de su hermano: “¡Bota! ¡Botaaaa! (...). ¡Mamá, no lo abrace! ¡Mario, respira!” (Adrianzén, 2009a, pp. 25-26).

Parecería que las obras proponen que, para facilitar la individuación de sus hijos, las madres deben tener ellas mismas una madre que ofrezca un modelo de mujer. Al ser las abuelas biológicas un modelo insuficiente, los personajes maternos de nuestra dramaturgia deben recurrir a modelos sustitutos en quienes apoyarse. Observamos esto en *Entonces Alicia cayó* y *La mujer espada*, obras en las que otras mujeres se convierten en madres para otras madres. En *Diecisiete camellos* aparece la figura simbólica de la

madre Patria, una madre engañada y vejada por un padre perverso y egoísta, una madre a la que hay de defender, pero que le permite a Dora una visión más clara de su propia situación. En otros casos, es el propio hijo quien debe sustituir a su madre por una figura más flexible con la cual identificarse para que luego se haga posible la separación. Este es el caso de *La cisura de Silvio*, en donde la abuela asume con eficacia esta misión.

En otras circunstancias, aparecen otros sustitutos maternos: En *Tres historias del mar* encontramos padres que, al ser abandonados por sus mujeres, cumplen bien la función materna. Los hermanos mayores a veces ocupan este lugar, como es el caso de *Casualmente de negro* ["Ven, dame tu mano Lucía. No tengas miedo. Yo te cuido" (Kirchhausen, 1990, archivo electrónico)].

Efectivamente, la figura de un hijo que debe defender o apoyar a una madre frágil y abandonada, o cansada de la lucha cotidiana, aparece en varias obras. El apoyo emocional y concreto por parte del hijo es evidente en *Vladimir*, *El último barco*, *Cristo light*, *Casualmente de negro*, *El día de la luna*, *Números reales*, *Tres historias del mar* y *La cisura de Silvio*. Si bien hemos planteado que en esta última obra la abuela aparece como una figura alterna de maternidad, mucho más flexible y cálida que la madre real, es a la vez una figura senil a la que hay que cuidar. Es así que afirmamos que muchos de los personajes de nuestra dramaturgia, se ven comprometidos en la empresa de tener que convertirse en madres y/o padres de sus madres, y eventualmente, en madres de ellos mismos.

Como hemos mencionado antes, con mucha frecuencia en nuestra dramaturgia se invierten los roles de madre contenedora e hijo protegido. Así, Marta sufre, en *El día de la luna*, por el abandono del esposo, y es su hijo quien la consuela, y es él quien la sigue defendiendo ante el padre cuando ella no está presente. Ella toma por costumbre, a través de los años, contarle a su hijo temas personales que implican una devaluación de su padre. Si bien es muy comunicativa con su hijo, se evidencia que se trata de una cercanía de una sola vía, porque se mantiene al margen de los verdaderos problemas de él. Tal como relata Roberto al final de la obra, respecto a los cocodrilos de los documentales de National Geographic, la madre pone el huevo y lo deja en la orilla, para que el cocodrilito se las arregle y se salve de los peligros que le acechan:

Conforme pasa el tiempo su piel va poniéndose más dura. Puntuda. Ya no es tan fácil comérselos. Ya duele. Entonces los adultos empiezan a aceptarlos como sus iguales. Hasta que un día, después de muchos sustos, el cocodrilito nota que su piel se convirtió en coraza y ya no podrán comérselo. Ha crecido y se alegra de ser duro. Y no extraña su piel suave, ni nunca más quiere ser blando. Quiere vivir (Adrianzén, 2009b, p. 61).

En este mismo sentido de inversión de roles (continente y contenido, protección y protegido), encontramos la relación de Andrés con su madre en *El último barco*: “Mi mamá dice que así de locos somos los de mi familia, y que me va a cuidar mucho porque soy el último de todos. Pero sin que se dé cuenta, yo soy el que la cuida a ella” (De María, 2007, p. 63). *Vladimir* consuela a su madre y la tranquiliza cuando está ansiosa, igual que Ananú lo hace con su madre moribunda en *Tres historias del mar*. Lo mismo hace Roberto, en *El día de la luna*: “(...) pregunté cuándo volverías (...). Sabía lo que mamá iba a responderme. La notaba rara, había tenido un año para saberlo pero igual pregunté. No supo que decirme. Volví a preguntar. Se puso a llorar de la manera más estúpida y melodramática y acabé consolándola” (Adrianzén, 2009b, p. 38). En esta obra, adicionalmente, el hijo termina siendo confidente de su madre respecto a temas sexuales en relación a su padrastro [“La vieja se quejó una vez que le contagió unos hongos” (p. 49)], pero también de temas íntimos en el sentido más amplio, como le relata Roberto a su padre, con la adicional carga peyorativa: “Fue su primer novio formal. (...). Ella se sintió burlada y decidió echarse al abandono. Tú eras el abandono” (p. 52).

Por último, los sustitutos maternos en *Espinas* y en *Cristo light* están depositados, simbólicamente, en la figura de la virgen María o la santidad. Santa Rosa de Lima se convierte, en el primer caso, en una madre generosa y representa el modelo ideal de mujer: “Rosita decía que Cristo era su esposo, que siempre la visitaba cerca al mediodía para prodigarle amor. Ella hasta lo celaba, le reclamaba las tardes en que no se aparecía. Suerte de marido el suyo” (Adrianzén, 2006, p. 33). En *Cristo light*, por el contrario, la figura de la virgen cobra proporciones engullidoras y persecutorias, claramente por los niveles delusivos del personaje María, sobre todo en relación a su maternidad, como ya hemos demostrado en párrafos anteriores. Destacamos, entonces, que cuando las funciones maternas se proyectan en la religión, las imágenes internas tienden a caer en el mecanismo de la escisión para ser luego idealizadas o rechazadas de formas paranoides.

Para terminar con esta parte, destaquemos la ausencia, en general en las obras de nuestra dramaturgia, de un tejido triangular en el sentido edípico. En la mayoría de los casos encontramos más bien un tejido simbiótico entre madres e hijos, el mismo que se explica y entiende, principalmente, a partir de otro tejido: el de los vínculos de pareja. Se ubica así a los personajes maternos, prioritariamente, en el terreno de las relaciones diádicas primarias y fusionantes.

Relaciones de Pareja de los Personajes Maternos

La figura paterna fue abordada en una investigación anterior (Torres, 2010), encontrándose a un padre generalizadamente devaluado a la vez que patógeno. También se encontró que, de modo recurrente, cuando las funciones paternas no estaban siendo cubiertas por los personajes masculinos, una mujer –la madre- se hallaba interfiriendo en sus funciones. Introdutoriamente se pudo señalar como causas de esta obstaculización la omnipotencia y el narcisismo femenino, y una agresividad abierta unas veces, solapada otras, que parecía en muchos casos reactiva a la devaluación que los hombres imponían a lo femenino. Esta devaluación, a su vez, parecía surgir, entre otros factores, de un temor arcaico a los misterios de la concepción y el embarazo, así como de una envidia hacia la capacidad procreadora y nutricia de la mujer. Quedó pendiente, entonces, responder a la pregunta de si se trataba de un padre auténticamente perverso del cual la madre defendía a sus hijos, o si el padre era ubicado en un imaginario social de perversidad a priori, con el cual se identificaba, y a partir del cual quedaba excluido de la posibilidad de participar en un vínculo saludable con sus hijos. Lo que sí pudo constatar, sin embargo, aunque a modo introductorio, es que la compleja dinámica de pareja, plagada de elementos inconscientes, sociales y personales, se convertía en un campo de posteriores patologías para los hijos.

En los vínculos de pareja de nuestra dramaturgia contemporánea llama la atención la permanente envidia y deseo de apoderarse de los atributos del otro, en una competencia de doble vía. Por ejemplo, en *Números reales*, Damián tiene con su mujer una relación de gran dependencia. Envidia su capacidad reproductiva y nos lo hace saber así:

Un día, un hombre se tragó un grano de arena. Pasó el tiempo y se dio cuenta que una perla había comenzado a crecer en su estómago. Empezó a cultivarla. Aprendió a identificar los fenómenos de su cuerpo que la hacían desarrollar. Seleccionó lo que comía, seleccionó lo que bebía, lo que veía, lo que creía, lo que pensaba, lo que sentía. Esperaba con impaciencia el momento en que la perla hubiera crecido lo suficiente para vomitarla ante las miradas sorprendidas de todos. Pero también tenía miedo. Miedo de haber votado su única perla y que no le volviera a crecer otra nunca más. Y es que no sabía cómo reproducir esa increíble casualidad. Y la fue guardando y guardando en su estómago hasta que la perla se fue volviendo monstruosa y el hombre quería vomitarla pero ya no podía y cayó enfermo, muy enfermo hasta que murió. Y lo abrieron y no tenía nada (Dumett, 1999, p. 369).

A partir de esta viñeta y de varios ejemplos más que iremos desplegando en lo que sigue, nos atrevemos a postular que en la base de la lucha genérica que se evidencia con tanta claridad en la mayoría de las obras de nuestra dramaturgia, esta envidia (en el sentido kleiniano) es una causa clave. Como lo había postulado Horney (1980), la contraparte de la envidia del pene en la mujer bien puede ser del hombre en cuanto a la función reproductiva y nutricia de la mujer.

Algunos autores han postulado ya la lucha genérica per se como fuente de conflictos, conscientes e inconscientes, en la dinámica de pareja (Horney, 1980; Irigaray, 1992; Kristeva, 1975, 1980; Lipovetsky, 1999; Minsky, 1996; Olivier, 1987; Verhaeghe, 2001). Consideramos importante, a continuación, explayarnos sobre esta competencia para comprender mejor la obstaculización que en ocasiones ofrecen los personajes maternos al orden simbólico.

Alicia, en *Entonces Alicia cayó*, utiliza abiertamente a Martín, su pareja, para tener un hijo. Abrumado, él le hace saber que se siente utilizado; y Alicia le confirma que su percepción no es exagerada:

M: Acostarme contigo se está convirtiendo en una obligación, y así no provoca.

Cuando llegan los días fértiles te conviertes en una mantis religiosa (...). La araña esa que se come al marido mientras copulan. Y yo en un pene que camina, o un saco de espermatozoides... (De Althaus, 2011b, p. 31).

A: Tú te crees muy importante, ¿no? Crees que tu semen es algo así como el último oasis del Sahara, ¿no? ¿Tú crees que yo me muero por tener un hijo contigo? Te equivocas, si te soy sincera, a mí a estas alturas me da igual si tengo un hijo tuyo o del guardián del edificio. Es más, si nos ponemos honestos, no me conviene para nada que mi hijo saque tu nariz, tu asma, tus migrañas, tus úlceras, tu escasísimo interés por la lectura, tu ausencia total de refinamiento a la hora de la comida y sobre todo tu estrechez mental. No me interesa tener un hijo contigo, sólo intentaba salir embarazada y como, desgraciadamente tú estabas a mi lado, pues debía intentarlo contigo, eso es todo (pp. 72-73).

Patricia, en *El nido de las palomas* (Adrianzén, 1999, archivo electrónico), también establece con los hombres vínculos en los que intenta arrebatarles su poder. De Raúl, una ex pareja, hoy esposo de Mónica, ha robado unos poemas inéditos que él había desechado. Cuando él le pregunta por qué guarda algo tan poco práctico, ella replica: "Un poema es un envase que contiene el alma de su autor. Si tienes su alma, lo puedes revivir en cualquier momento. Dime si existe algo más práctico que una conserva de humanidad". De Steve, ha obtenido un hijo. Hay un profundo odio hacia él porque la ha

abandonado, desprecia su incapacidad para comprometerse y quererla. No es descabellado suponer que, si bien él la abandonó, fue ella quien lo obligó a abandonarla, una vez que estuvo embarazada. En vez de luchar por su derecho de validación, él cayó en la trampa inconsciente, y es esta debilidad por la que ella siente que lo odia, y tal vez el motivo por el cual, considera que tiene derecho a la apropiación. Esto está desplazado implícitamente a comentarios que hace respecto a los poemas de Raúl: “Los salvé de ti mismo. Ni me pidas que te los devuelva. Ahora son míos”; “No tengo que esperar a que te mueras. Puedo publicarlos con mi nombre y te aseguro que no tendrías el valor de reclamar”. Tristemente, su propio miedo a la cercanía afectiva es el que la hace huir permanentemente de los vínculos, antes incluso de entrar plenamente en ellos, involucrándose siempre dejando un pie fuera de la relación, adelantándose a la traición de maneras desconfiadas.

Patricia vive pues, inculcando en sus parejas sus propios temores y haciendo que ellos representen y actúen para ella el desprecio que no admite tener hacia sí, para luego vengarse. En su revancha, sin embargo, se castiga también a sí misma y a su hijo. Sin embargo, si bien compite con todos de modos omnipotentes, en el fondo se siente frágil y anhela ser cuidada.

En relación a su vínculo con su bebé aún no nacido, Mónica, el otro personaje materno de *El nido de las palomas*, atraviesa procesos similares, aunque menos dramáticos en tanto Raúl, su esposo, está con ella. Ella se siente investida y fertilizada por él, fenómeno que equipara, inconscientemente con la generativa y mirada de validación materna. Nos cuenta su sueño:

Estoy frente a la ventana y veo un árbol creciendo sobre una azotea. (...). Desde allí me mira Raúl. (...). Entonces, cuando al fin sus ojos tropiezan con los míos, yo me convierto en ese árbol plantado en la azotea. Ahora soy un árbol y mis brazos son ramas cargadas de frutos, y a la vez son cordeles y a la vez son sueños. Mientras el perro ladra, Raúl empieza a sollozar. Pero ya no me importa. No me importa nada. Y me quedo tranquila, muy tranquila. Simplemente me quedo esperando que entre por la ventana el primer perfume de la noche (Adrianzén, 1999, archivo electrónico).

Parecería ser que lo que la hace sentir poderosa y en control, es la sensación de dominio que otorga la mirada materna (Lacan, 1971a), revivida en el deseo fertilizante de su esposo. Su hijo es su falo, la interiorización de su empoderización; la trama de un juego de identificaciones en la cual el bebé es tanto ella en su necesidad, como el padre en su capacidad generativa; la amalgama de contenidos orales y fálicos. Su propio deseo de devorar es también, como sucede con Patricia, proyectado en su hijo, a quien percibe

amenazante, constituyéndose una relación que será simbiótica a todas luces, donde será difícil saber qué cosa pertenece a cada uno. Su fantasía de haber vaciado al hombre de su poder la hace sentir poderosa, pero a la vez la convierte en vulnerable punto de represalia agresiva, representado en el temor de que alguien destruya el hogar de las palomas que han anidado en su ventana o, en el menos grave de los escenarios, que su propio hogar se llene de moscas por las aves.

Mónica tiende a ignorar a Raúl para sus decisiones, quiere hacer las cosas a su manera y, al igual que Patricia, lo culpa de las cosas que ella misma genera. De manera egoísta obstaculiza su éxito para que esté con ella. Si en el pasado ha existido claramente admiración e ilusión, en el presente Raúl solo sustituye a otras figuras de conflicto y carencia. Del mismo modo que Patricia, Mónica no ve a los hombres por lo que verdaderamente son, sino por las frustraciones que pueden compensar. Esto se hace evidente en el sueño de Mónica que citamos antes: Raúl representa la mirada materna que valida y potencia, que otorga maestría y poder, como en la fase del espejo que describía Lacan (1971a). La maestría y control del cuerpo, para Lacan –el falo, para Freud- terminan depositándose en la fertilización en la mujer, para la que necesita al hombre, y una vez que ha logrado ese dominio, su mirada no parece importar de la misma manera. Son entonces Mónica tanto como Patricia, las que succionan la capacidad nutricia del hombre, generándose culpa en ellas; una culpa que proyectan a los seres que llevan dentro, sintiéndose luego amenazadas; son los hombres quienes tienen algo que ellas necesitan y engullen.

La mirada que otro debe otorgar para compensar la falta de mirada materna, se nos presenta también en *Función velorio*. En esta obra Clara está embarazada. Si bien quiere darle a Leonardo su lugar ante el hijo que lleva dentro, la perversidad en él la distancia y disocia. La fantasía que construyen juntos, así lo evidencia. Él le pide que cierre los ojos y vea colores, puntos y líneas: “Cuando la línea ha madurado, se convierte en lo que siempre quiso ser (...). Dime, ¿qué estás viendo?”. Ella alude a su deseo de procreación, y al despojamiento de su esposo, de la siguiente manera:

Una línea lila va inventando una mujer con los cabellos que no se cortó nunca. Tiene cara de virgen, pero hace el amor a diario con un koala que solo sabe decir palabras dulces... El koala es otra línea y su color no importa. Nunca importó. (...). Ahora está embarazada y su barriga es blanca. Ahora el koala ha dejado de ser dulce, ahora es un mamífero grotesco y ahora sí tiene color, muchos colores, demasiados colores (Miyashiro, 2001, p. 397).

Luego de usar a Leonardo para tener un hijo, aunque no haya sido una intención consciente, lo puede devaluar porque ya nada le importa.

Sintetizando los últimos puntos, la mirada materna parece ser el falo simbólico que completa cualquier falta. La madre, identificada con su bebé, necesita la mirada materna y revive su demanda proyectándola en su pareja, al que verá, como vio a la madre originalmente, omnipotente. Se trata del deseo que el bebé quiere descubrir en la madre, deseo que la mujer querrá luego confirmar en su pareja. Si bien Olivier (1987) planteaba con claridad la repetición de la propia trama edípica no resuelta en los vínculos adultos de pareja, en este trabajo destacamos la importancia de no perder de vista que lo que se revive también, a modo de reparación, es el vínculo diádico inicial con la madre. Estamos, entonces, de acuerdo con Lacan, en cuanto para él el sujeto siempre desea a la madre (Evans, 1997), con independencia del sexo. Sin embargo, él puntualizaba que nunca hay una relación puramente dual entre la madre y la criatura, ni siquiera antes de la intervención del padre, sino que siempre existe el tercer término: el falo, objeto imaginario que la madre desea más allá del niño mismo. El deseo es observado por el bebé en la mirada de la madre capaz de devolverle un reflejo de corporalidad integrada. Del mismo modo, el hombre fertilizante debe otorgarle a la mujer esa maestría corporal representada en el embarazo. La mujer ahora es el reflejo de su propia madre omnipotente. La mirada masculina otorga el poder fálico en tanto permite la maternidad.

En cuanto a otras madres embarazadas, encontramos que Giselle, en *Tres amores postmodernos* (Adrianzén, 1997, archivo electrónico), no parece haber planificado su embarazo. Dice enterarse luego de haber terminado su relación con Pablo y que no le dijo, hasta ya bien avanzada su condición, porque quería proteger a su bebé: “Eras muy capaz de golpearme o lanzarme por las escaleras”. Si bien esto es una exageración, también podemos suponer una actuación completa de toda la situación. Es decir, ella habría empezado una relación lésbica antes de terminar su relación con Pablo y, antes de perder la oportunidad, decide robarle un hijo para criar con su nueva pareja.

Patricia, en *El nido de las palomas*, está embarazada y su condición la hace sentir empoderizada. Ahora que es poseedora de los misterios de la vida y la muerte, se siente capaz de prescindir del hombre, aunque a su pesar:

Los que endiosaron la maternidad son los hombres. Imagínate a los cavernícolas apuestos saliendo en grupo a cazar un mamut. Sus mujeres tienen que darles ánimos y palmaditas en la cabeza aunque sepan que muchos no volverán vivos. Ellos se van a cazar y ellas se quedan inventando la cerámica, las ciudades y la agricultura. Luego de tres o cuatro días y unos diez muertos -la mayoría por lentos, miopes y huevones según Darwin- los cazadores regresan a la cueva justo en el momento que la mujer abre las piernas para que salga un hombrecito nuevo. Y lo hace ella solita, mientras que el pobre pitecántropo con las justas ha podido

traer una docena de conejos, y entre varios. Conclusión: si una mujer podía dar vida tan fácilmente, también podía quitarla. Eso les dio pánico. Entonces no les quedó más remedio que volvernós diosas. Y al volvernós diosas nos agarraron de cojudas, ya que nada le gusta más a un hombre que tomarle el pelo a su dios (Adrianzén, 1999, archivo electrónico).

No es la única madre, en nuestras obras, que diviniza la maternidad. Mónica, en la misma obra, brinda así: “Porque ser madres nos redime del pecado”. En *Historia de un gol peruano*, la madre le dice a uno de sus hijos que “hay pecados muy graves, pero insultar a la madre es el peor”. El cuerpo femenino y la desnudez esconden un deseo inconfesable, de amor pero también de grandeza. “Mi cuerpo alimenta, sufre y redime. Mi cuerpo es como el de Cristo” (Adrianzén, 2006, p. 34), es en síntesis lo que plantea Luisa, en *Espinas*:

Pero yo detengo al demonio con mis pechos. Ellos manan leche. Son alimento, igual que la hostia que me dais en comunión. (...) mis partes de mujer sangran como sangraba Cristo camino a la cruz ¡Cristo verbo se hizo carne para salvar a los hombres y los cuerpos de las mujeres son como el suyo! ¡Derramamos sangre, así como Él derramó la suya en la Pasión! ¡Alimentamos a los hombres con nuestros pechos, así como Él nos alimenta con la hostia! ¡Damos vida con el parto así como Él nos dio vida nueva con su redención! ¡Somos como Cristo! ¡Somos como Él! (Adrianzén, 2006, p. 34-37).

Las actitudes de los hombres, respecto al tema de la maternidad y cuerpo femenino, tienden a no ser tan idealizantes. Antonio, en *La mujer espada*, es uno de los pocos que manifiesta su admiración cuando dice “No sé por qué se quejan. Ya quisiéramos nosotros poder tener hijos” (De Althaus, 2011a, p. 466). Sin embargo, otros lo minimizan, como Gabriel, en *El día de la luna*, quien va a tener un hijo el día en que el hombre pisará la luna. Su hijo le reprochará muchos años después haber arrastrado a su madre “con panza y todo hasta Maranga para ver en pantalla gigante cómo llegaban a la luna” (Adrianzén, 2009b, p. 54). En el momento exacto en que Armstrong pisó la luna, su esposa tuvo las primeras contracciones. Él le suplica: “Aguanta un poco que ahorita sale Aldrin”, y luego “Aguanta otro poco que ahorita sale Collins”. A Marta se le rompió la fuente estando de pie y nadie la quería ayudar, porque todos seguían mirando la pantalla. El colofón de este relato lo pone Roberto, su hijo, refiriéndose claramente a Collins tanto como a su propio padre: “Y Collins nunca bajó. Qué huevón” (pp. 54-55).

Otros, como Pablo en *Tres amores postmodernos* (Adrianzén, 1997, archivo electrónico), evidencian sus temores: “Octavo, noveno y... y pum. (...). Puum, boom, crash. No sé cómo será la onomatopeya. (...). ¡Por favor, si te viene un dolor avisa y

llamo una ambulancia!”. Giselle lo tranquiliza: “Cálmate, Pablo. Los bebés se toman su tiempo para venir al mundo” y él culmina: “Ajá. Claro, no son como un- como un grano que lo revientas y puáj, sale la pus. No, ¿verdad? No es tan fácil”.

El cuerpo femenino, y su capacidad de deseo y de goce, generan odios más dramáticos. El Padre Gaitán, Inquisidor de la Real Audiencia, grafica esto en *Espinas*:

Las mujeres fueron la última obra de la creación y por lo mismo Dios se encontraba algo fatigado cuando les dio forma. Su cuerpo es una suerte de hombre deforme, con porciones de carne sobrantes y grotescas, llenas de curvas sinuosas que representan el camino de la perdición (Adrianzén, 2006, p. 24).

Para él, sólo la maternidad, como sigue pensando Mónica cuatro siglos después, redime de este pecado: “El hecho de ser la madre de Dios la exime de las imperfecciones de su género... y aún así, por algo no está integrada a la Trinidad santísima”. La santidad solo puede ser alcanzada “superando y trascendiendo el hecho de ser mujeres. Mientras más se alejen de su naturaleza, más cerca estarán de lo sublime. Es imposible que conserven las características de su sexo y además pretendan alcanzar el estado de santidad” (p. 24).

Ante esta devaluación ancestral, la mujer parece decidir devolver la agresión al hombre. El impulso de sentirse por encima de él, guía a muchas de las madres de nuestra dramaturgia. Algunas de estas madres controlan este impulso, en el mejor de los casos, solo de manera parcial, adaptadas a un orden social que les indica lo inapropiado de ello. Las devaluaciones entonces se hacen más sutiles, encubiertas, escondidas entre bromas o entre exceso de cuidados, como hace Nena en *Tres amores postmodernos* (Adrianzén, 1997, archivo electrónico) con su esposo, a quien trata como a un inútil. Cuando cree que ya va a dar a luz, se preocupa por él: “¡No! ¡Jorge todavía no está preparado! (...) ¡El pobrecito se desmayaría...”. Luego lo ayuda a practicar: “...Exhalas, inhalas. (...). No te preocupes, Jorge. Haré lo posible para que la fuente no se me rompa delante tuyo, ya sé que eres asquiento”.

En otras ocasiones, los comentarios devaluadores no son necesarios para que la mujer pase por encima de las opiniones de su esposo respecto a la crianza de los hijos. Tal es el caso de Pilar en *Respira*, quien matricula a Mario en un determinado colegio en contra de la voluntad de su esposo y se lo comunica cuando el pago ya está hecho. Las verbalizaciones agresivas, sin embargo, no faltan. Enfrentados casi todo el tiempo, se devalúan mutuamente. Discuten por cómo criar a los hijos y ella le echa a él la culpa de todo lo que les pasa. Le critica que su trabajo no es valioso, así como sus ideas políticas, que no respeta, y lo tilda de incongruente. Él, apabullado por una mujer controladora y cargado de culpa, no atina a sobreponerse. Dora, en *Diecisiete camellos*, recuerda a su

esposo muerto así: “Recuerdo sus manos. Eran pequeñas. No alcanzaban para cubrirme los pechos ni darme calor. (...). No soporto el frío. Mis huesos se licuaban de frío cuando él quería abrazarme. Era abrazar una lápida” (Adrianzén, 2011, p. 328). Aurora, la abuela de *La cisura de Silvio*, hace algo similar respecto a su propio esposo [“Era débil, un inútil. Me dejaba siempre con lo más difícil. Le crié a sus seis hijos y nunca se dio por enterado” (Falcón, 2007, p. 20)].

Entre otros casos de devaluaciones extremas tenemos a Marta, en *El día de la luna*. Mientras está enamorada de Gabriel en su juventud y le sigue la corriente en todos los sueños de los cuales, luego de ser abandonada por él, se burlará. Si bien pasa un buen tiempo llorando su ausencia, cuando se repone hace amargas bromas ridiculizantes sobre él delante de su hijo. Con su nueva pareja tiene un respeto parcial, pues si bien le da su lugar, también evidencia sus fallas ante el resto de la familia. Por su parte, Amalia, en *Tinieblas* (Nieto, 2001, archivo electrónico), idealiza parcialmente a Lalo, su pareja, y al decepcionarse de lo que esperaba que él fuera lo termina despreciando (“Yo no sentí nada... Miento, sentí repugnancia por esa caricatura de hombre que se movía incesantemente sobre mí”) al punto de alegrarse con su muerte (“Dios es misericordioso”). Patricia, en *El nido de las palomas*, ostenta una permanente batalla genérica devaluando al hombre en general porque necesita el afecto y apoyo de Steve, quien la ha abandonado, hacia quien extrema su agresividad verbal: “...no me quedará más remedio que criarlo. Y decirle que su padre fue el último conchito de la probeta más triste del banco de semen más pobre de la nación más subdesarrollada del mundo” (Adrianzén, 1999, archivo electrónico).

En otros casos la devaluación es, además de abierta, caricaturesca. Pablo, en *Tres amores postmodernos* (Adrianzén, 1997, archivo electrónico), es a todas luces un hombre egoísta y auto centrado. Pero Giselle, su ex pareja, extrema sus comentarios: “Jamás me casaría con un hombre tan patético”; “La estupidez más estúpida de todas, fue creer que me enamoré de ti”. Cuando ella le dice que van a tener un hijo su estado es descrito como de “terror pánico”, un rechazo absoluto al compromiso que lo convierte en manipulador y llega a perder los papeles totalmente, se victimiza de maneras ridículas y ella le sigue la corriente. A Giselle le gusta verlo desubicarse, disfruta haciéndolo sufrir; lo tortura diciéndole en varios idiomas que va a ser padre, situación que él niega primero y luego rechaza radicalmente sintiendo una “nausea cósmica”. Ella se siente desilusionada pero no sorprendida ante la propuesta de aborto que él le hace, y termina diciendo “ya le hice algo peor, la condené a llevar tus genes”. Giselle ha decidido criar a su hija sin Pablo, y cuenta con su falta de compromiso para ello. Después de haber callado su embarazo hasta el último mes, se lo revela y le hace creer que espera que se involucre:

Si fuera tan digna como quisiera, jamás te hubiera dicho nada. Pero por desgracia no lo soy, y al cabo qué diablos. Tampoco tengo que hacerte las cosas tan fáciles. Esto fue hecho entre dos, los dos. No es como cuando era niña y tenía miedo de entrar al baño después que mis hermanos. Creía que se me podía meter un espermatozoide perdido cuando me sentaba en el wáter (Adrianzén, 1997, archivo electrónico).

Finalmente, su manipulación, junto a la falta de capacidad de compromiso de Pablo, logran hacer que él le regale una fuerte suma de dinero a condición de “que desaparezcas y no me jodas la vida. (...). Que no volvamos a vernos las caras en las próximas ocho reencarnaciones”. Respecto al bebé que está por nacer, le otorga, sin saber, lo que ella realmente quería: “Es tuya. Solo para ti. ¿Qué más puedes pedir?”. Ella firma un recibo y finaliza: “Ya no es tu hija. Quizás sí me senté en un wáter de hombres”. La devaluación es total, pero solo después de que ha conseguido de él lo que quería: el dinero y la hija, a quien criará con su pareja lesbiana. Concluye: “Sabía que Pablo era fácil de manipular, pero nunca imaginé que tanto”.

Las peleas de las parejas, con los hijos angustiándose en medio de ellas, son también situaciones recurrentes. Es el caso de *Casualmente de negro* [el padre pateo los zapatos hacia el baño mientras dice “Estoy harto de vivir con ustedes... Los odio a todos...” (Kirchhausen, 1990, archivo electrónico)], *Respira, Historia de un gol peruano* y *Entonces Alicia cayó*. En *El día de la luna* esto sucede aun estando los padres distanciados geográficamente y siendo el hijo adulto. Las críticas al padre, simbolizado en Dios, se hacen evidentes en *Cristo light*.

Por supuesto que, ante tantas devaluaciones, los hijos aprenderán a devaluar al padre y así el orden simbólico se verá interferido. Desde la descripción que hace Adrianzén (2009b) del padre de *El día de la luna*, sabemos que será devaluado: “Ex-músico. Apariencia desgastada. Lleva ropa vieja y raída de los años 70” (p. 18). Roberto, quien encuentra a su padre en Huarmey después de muchos años desde que lo abandonó, le dice: “La historia no pasó por ti. Hasta parece el mismo pantalón acampanado. (...). La historia universal te engulló, intentó digerirte, la indigestaste y finalmente te vomitó en este paraíso” (p. 41). Y echa la culpa de este odio a la envidia: “Nunca me perdonaste que te gane en Monopolio. (...). Jugabas mal. No sabías tirar los dados, no sabías mover las fichas. Peor eras en ajedrez. También te ganaba, acuérdate. Siempre te han comido fácil, como a un peón” (p. 41).

Si bien un grupo de madres de nuestra dramaturgia devalúa a los hombres tras una fachada omnipotente y permitiendo el ingreso de la lucha de géneros como tema en las obras, otro grupo de madres, se nos presentan con una autoestima muy baja, utilizando

con frecuencia el mecanismo de la auto devaluación. Esta auto devaluación se manifiesta en Nena, de *Tres amores postmodernos*, como un constante postergarse, excesivamente complaciente. Miriam, en la misma obra, se ve a sí misma como “el plato de segunda mesa”. La madre de *Casualmente de negro* vive permanentemente sometida a los caprichos de un marido maltratador, sin protestar, y en menor medida lo mismo hace la madre de *Números reales*. En *Ruido*, Agustín percibe a su madre así:

En esta casa todo se malogra. Mi mamá compra todo lo que está de oferta. La tele, la lavadora, los calzoncillos. No es porque no tiene dinero, es que le gustan las ofertas. Es como si sintiera que no se merece la mejor marca, algo así, como si el querer la mejor licuadora fuera un rasgo de soberbia. Todo se malogra pronto, todo es tan... precario (De Althaus, 2006, pp. 349-350).

En *Respira*, Pilar pretende dar la impresión de abnegación y postergación, pues de hecho ha sacrificado cosas personales por su familia, mientras en el fondo va añorando el uso de su propia energía para sí misma: “Los autistas son seres perfectos. Se preocupan solo por sí mismos” (Adrianzén, 2009a, p. 74). En general, las madres de nuestra dramaturgia se sienten vaciadas y despojadas, abandonadas y no reconocidas, y casi sin excepción, intentan llenar sus vacíos afectivos con el vínculo con sus hijos, dentro del cual se tornan asfixiantes y asfixiadas.

Muchas mujeres en nuestra dramaturgia han estado enamoradas e ilusionadas. En algunas solo se acabó la ilusión dejando paso a la rutina, como en el caso de Mónica de *El nido de las palomas*: “...no es un reproche. Solo que su deseo empezó a volverse un sueño lejano. A difuminarse en la neblina, a disolverse en los días igual que azúcar en un vaso de agua” (Adrianzén, 1999, archivo electrónico).

Otras madres han sido abandonadas y se han desilusionado del hombre y del amor; pero principalmente de ellas mismas, rechazando con rabia lo que consideran su ingenuidad. Después de haber querido creer, deciden prescindir de la confianza y la necesidad. Es el caso de *La cisura de Silvio*, de Patricia en *El nido de las palomas*, en un nivel más sutil en *Vladimir* y en *Tres amores postmodernos* (Miriam). Aparece entonces la omnipotencia. En *La mujer espada*, esta relación de amargura, tiene su antecedente, por supuesto, en la relación que tiene Ana con su propia madre, de quien está distanciada. Debido a las vicisitudes en su vínculo con su madre, ella se retrae ante la cercanía afectiva de cualquier tipo. Le duele la distancia que ella misma genera y entonces odia y se hace la dura.

Distanciada también de su Miguel, su esposo, no se ha dado la oportunidad de contarle que van a tener un hijo antes de que él desaparezca. Dado que no se le puede encontrar, nunca nos llegamos a enterar si se ha escapado a la selva con otra mujer o si

se ha ahogado accidentalmente. Pero Ana cree que se ha suicidado: “Un suicida mata a los que lo rodean. El suicida dibuja un círculo en rojo a su alrededor. Todo lo que queda dentro está podrido. Luisa está podrida. Tú estás podrido. Y yo estoy muerta como Miguel” (De Althaus, 2011a, p. 474). El padre en *Historia de un gol peruano* también parece hacerse suicidado, después de lo cual la madre parece disociarse, volverse inaccesible para sus hijos.

En algunos casos, el amor y la pareja se mantienen como un sueño de juventud, idealizado, en donde los recuerdos de momentos vividos de aparente unión resultan dulces a la vez que dolorosos porque ya no están. Asociamos esto con la tendencia encontrada en algunas madres de nuestra dramaturgia a hablar de su pasado y su dificultad a desprenderse de él. Se añora, pues, un pasado de amor, conexión y deseo (*Números reales, Vladimir, La cisura de Silvio, La mujer espada, Giselle en Tres amores postmodernos, Respira, El día de la luna*). Aunque algunas mujeres se queden suspendidas en sueños del pasado, a veces hay una ambivalencia en estos recuerdos que no son del todo placenteros, en algunos casos el sufrimiento ha sido evidente desde el comienzo. Por ejemplo, la madre de *Vladimir* recuerda “La Historia era siempre nuestra. (...). Y todo sería tan, pero tan hermoso... que ya no sería verdad” (Santistevan, 1999, pp. 133-134). En *Tres amores postmodernos*, Miriam, temprano en la relación con Álvaro, recibe de él con tristeza una orquídea artificial, que desde ese momento se convierte en símbolo de un amor conformista y aburrido.

A pesar de estas revelaciones, las mujeres deciden seguir con la relación, convencidas de no merecer algo mejor. Es evidente el vínculo de este fenómeno con la ya descrita auto devaluación a la que tienden las madres de nuestra dramaturgia. La madre de *El último barco*, solo recuerda momentos dolorosos de esperas inútiles y devaluaciones. Dependiente del amor de su esposo, sometida y sumisa, finge ignorar sus infidelidades, amándolo de modos masoquistas, reprochándole permanentemente su falta de amor y compromiso y finalmente su abandono. En este modelo pasivo-agresivo de relación, básicamente hay un machismo marcado en el hombre, quien como parte de este complejo, efectivamente siente temor al compromiso y termina abandonando a su familia. A veces, sin embargo, permanece en la relación, a pedido de la esposa, para seguir humillándola y utilizándola.

Es el caso de la pareja de *Casualmente de negro*, donde la mujer es devaluada al extremo y ha permitido la humillación constante y el rechazo del marido, el maltrato tanto psicológico como físico. El miedo a quedarse sola es lo que la mantiene cerca, viviendo para atenderlo, obedecerlo y darle hijos. Ella siente que le ha fallado por haberle dado tres hijas mujeres y cuando él tiene un hijo con otra mujer, ella lo acepta en el hogar y lo

cría como suyo. Los hijos verbalizan que su padre “la odió viva y la odió después de muerta” (Kirchhausen, 1990, archivo electrónico), y para nadie en ese círculo familiar se hace notorio que a través de la identificación proyectiva ella ha colocado en su esposo toda la agresividad que no se atreve a ver en ella misma y que necesita volcar hacia sí. El impacto que esta madre que vive lamentándose, tiene sobre sus hijos, es que ellos continuarán haciéndolo por ella después de su muerte.

Esta situación deviene en una victimización en la que es difícil discriminar quién está agrediendo a quién. Es el caso también de Virginia, quien en *Números reales* cuida a Damián por compasión mientras él le plantea una relación fría y siente rechazo hacia la mediocridad de ella. En el pasado se han reído juntos y ella siente mucha ternura hacia él. En algún momento, la pena que ella siente por su esposo se confunde con la pena que siente por ella misma, como si quisiera rescatarse ella misma a través de él. Siendo él psicótico, ella lo cuida y protege mientras le hace creer que es él quien controla la relación para tenerlo tranquilo, pues le tiene miedo. Él es agresivo con ella, psicológica y físicamente: la golpea, la humilla, se burla de su miedo, no colabora en la manutención del hogar e induce a su hijo mayor a que le robe dinero. Ella, de manera pasivo-agresiva, le perdona todo y permanece a su lado como si sintiera que solo él es capaz de validarla; necesitando su presencia y atención, aunque éstas sean devaluadoras. Junto a esto, los diálogos de la telenovela que escuchamos durante el desarrollo de varias escenas, muestran a un hombre que le dice a su mujer: “Escúchame bien. Yo no te estoy raptando. Tú estás viniendo conmigo porque quieres, ¿está claro? Yo no te amo” (Dumett, 1999, p. 347).

En *Casualmente de negro* (Kirchhausen, 1990, archivo electrónico), Micaela considera que a su madre ha sido excesivamente complaciente (“¿No es imbécil la que recibe el hijo de otra mujer para criarlo?”), mientras que otra de las hijas se colude con el sufrimiento de la madre: “...sólo cuando murió mamá es que me di cuenta de todo... ¡Cuánto sufrió ella! Después yo me convertí en espejo de ella. Él era malo, muy malo...”.

Y el sufrimiento que se autoimpone al tener que permanecer junto a un hombre que la devalúa se trueca a veces con el sufrimiento que sutilmente le genera a él. Así lo observamos en *Espinas*:

Los chicotazos que parten de mi mano son como caricias comparadas con los golpes que me propinaba mi esposo. El se queda bebiendo en las tabernas hasta el amanecer y yo me azoto. Desnuda como una fruta pelada (...). Dios toma nota de mis sacrificios... Muchos años hace que a causa de esos puntapiés en mi vientre, perdí a un angelito y quedé seca para siempre. Extraño angelito sin rostro ni alas pues solo vi una enorme mancha de sangre manando de mis partes. Luego

de seis días de fiebre, tuve fuerzas para levantarme y lo primero que hice fue limpiar la sangre seca en las puntas de las botas de mi esposo. (...). Desde entonces él ya no se atreve a ponerme un dedo encima. Ya ningún hombre me pega. Ahora yo me azoto, sola (Adrianzén, 2006, p. 32).

Gaitán, el inquisidor, dándose cuenta del mecanismo de empoderización a través de victimizarse que exhiben las mujeres de esta obra, decide negárselo a Luisa, cuando ella pide la hoguera como castigo a sus supuestas blasfemias: “Mucho más que eso: queréis el martirio. No, Luisa. Basta de soberbia. Tendréis el perdón” (p. 53). Lo único que le queda a ella, entonces, es callar para siempre.

Modelos de Maternidad en la Dramaturgia Limeña Contemporánea

A partir de todo lo expuesto hasta aquí podemos intentar agrupar a las madres de nuestra dramaturgia bajo tres modelos de maternidad, entendiendo que algunos personajes pueden fluctuar entre categorías. Es importante resaltar que, para fines de esta investigación, entendemos la maternidad como un concepto que necesariamente implica un complejo tejido vincular entre madre-padre-hijo. Por otro lado, al hablar de modelos, implicamos un estilo relacional que, lejos de estar compuesto solo por conductas y rasgos descriptibles, incluye principalmente procesos inconscientes.

El primer y más cuantioso grupo es el de las madres sobreprotectoras y controladoras. El caso de *Respira* y el de *La cisura de Silvio* son los más gráficos en cuanto a la asfixia que la sobreprotección produce en los hijos. Otros personajes que pueden incluirse en este grupo los encontramos en *Vladimir*, *Cristo light*, *Tres amores postmodernos* (Nena), ambas mujeres de *La mujer espada* y ambos personajes de *Lecciones de fe*. Podemos suponer que cuando Mónica (*El nido de las palomas*) dé a luz a su hijo, se convertirá también en una madre extremadamente preocupada por la seguridad de su hijo.

La tendencia en este grupo es a que se trate de madres abandonadas y culposas que proyectan sus necesidades afectivas en sus hijos y los perciben como seres frágiles, impidiendo su crecimiento. Adicionalmente, tienden a estar disconformes con sus logros sociales y laborales, que no corresponden al nivel de esfuerzo invertido.

Un segundo grupo o modelo de maternidad identificado en las piezas de dramaturgia estudiadas está compuesto por madres omnipotentes: Patricia en *El nido de las palomas*, *Espinas*, Giselle en *Tres amores postmodernos*, *Tinieblas* y *Cristo light*. (En estas dos últimas obras la omnipotencia es secundaria en tanto es parte de cuadros psicóticos). En este grupo la tendencia es a prescindir del hombre en la crianza de los hijos. Incluso, se llega a prescindir, delusivamente, de su aporte biológico.

En general, las madres que componen este grupo están llenas de rabia y resentimiento y suelen ser verbalmente agresivas. Muchas veces su omnipotencia es defensiva, tanto como reacción ante las devaluaciones que sus parejas hacen de ellas, así como una manera de lidiar con sus propios sentimientos auto devaluadores.

Si bien algunas madres harían lo que fuera para no ser objeto de lástima por parte de los demás (como Patricia en *El nido de las palomas*), otras no pueden evitar sentirse víctimas y hasta gozar secretamente de esto, en un estilo pasivo agresivo, cuyo caso extremo es el de la madre de *Casualmente de negro*. Las madres victimizadas o pasivo-agresivas conforman, entonces, el último grupo. El masoquismo y la victimización también aparecen en *El último barco*, *Vladimir*, *Números reales* y *Tres amores postmodernos* (Miriam). Podemos contar aquí también, a pesar de su pertenencia prioritaria al primer grupo, a los dos personajes de *Lecciones de fe*.

Las madres que conforman este grupo se presentan, en su mayoría, como sumisas y entregadas a su familia, y suelen parecer estar enamoradas de sus parejas, de quienes sufren maltrato psicológico y devaluaciones abiertas que reciben con resignación. Esta pasividad tiende a alimentar la agresividad de sus parejas. Entre los resultados de la victimización aparece la percepción negativa que los hijos construyen de su padre y, consecuentemente, las dificultades para validar su Ley. Los hijos toman partido por sus madres y, cuando crecen, suelen enfrentarse de maneras abiertas al padre llegando al extremo del asesinato como en el caso de *Números reales*.

Por último, los personajes maternos más equilibrados son escasos: Dora de *Diecisiete camellos* y a Daniela en *Entonces Alicia cayó*. Como hemos mencionado en la introducción de este trabajo, la ausencia de casos saludables no necesariamente refleja una realidad social. Este sesgo probablemente tenga que ver con la necesidad dramática de presentar casos intensos. Sin embargo, al presentar situaciones problemáticas, la literatura hace visibles algunos factores causales implicados en las mismas, lo cual enriquece nuestra comprensión y por lo tanto, nuestras posibilidades de acción. No obstante lo anterior, consideramos que la menor frecuencia de personajes maternos saludables refleja las dificultades de las madres de hoy para ejercer su maternidad de modos más acordes con los tiempos, y establece el fenómeno como uno que se observa con frecuencia.

Maternidad, Género y Cultura

Dado que para que una madre valide el mandato paterno ante sus hijos se requiere de una dinámica de pareja que incluya un reconocimiento del otro, y considerando que en la actualidad es innegable que la lucha de géneros agrega tensión a

esta dinámica, nos permitimos abordar algunos conceptos psicoanalíticos al respecto con el fin de complementar las opiniones hasta aquí vertidas.

El tema de las diferencias de género en psicoanálisis fue abordado por Freud en “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica” (1972n). En este texto Freud afirmó que la constatación de la diferencia sexual anatómica en la fase fálica tiene dos consecuencias en la mujer: un sentimiento de inferioridad al comprobar que no está dotada de un pene que sí posee el varón y un curso distinto de la resolución del complejo de Edipo, tanto en relación al complejo de castración como en cuanto al cambio de objeto sexual. Posteriormente, en “Sobre la sexualidad femenina” (1972p), agregó que la dificultad en la superación edípica en la niña genera, entre otras cosas, un elevado montante de narcisismo en la elección objetal de la mujer, lo que resulta en una más imperiosa necesidad de ser amada que de amar. Horney (1980), sin embargo, revisó la concepción de femineidad de Freud y descarta la envidia del pene como algo único en la mujer, presentando la contraparte masculina: la envidia de la función reproductiva y de la función nutricia. En párrafos anteriores hemos graficado esta envidia con citas de las obras estudiadas.

Chodorow (1989), por su lado, afirmó que con la niña el proceso de diferenciación se hace menos intenso porque la madre se identifica con ella. Con el varón se tenderá a establecer una mayor diferenciación. El varón experimenta su identidad genérica como problemática y permanentemente amenazada a raíz de la ruptura de la primera identificación con la madre (mujer), y por la necesidad de reprimir y devaluar lo femenino tanto en el nivel psicológico como social. El varón tenderá a marcar mucho más las diferencias de género y a experimentar rechazo o dificultad para el establecimiento de vínculos o de relaciones que supongan necesidad de otro; su afirmación de la autonomía será así más clara. Estos intentos se ven reflejados en nuestra dramaturgia, por ejemplo, en *Historia de un gol peruano*: “Tú ya estás grande, ya eres un hombre; tú eres el hombre de la casa, aquí con tu mamá. Ya no puedes estar con esas cositas de niño o de mujercita” (Bushby, 2001, p. 456). La mujer, en cambio, tendrá una mayor certeza de su identidad genérica por su identificación primaria con la madre, pero su individuación será más problemática, será más dependiente en cuanto a las relaciones afectivas. Ya que la madre se identifica más con la niña y se le dificulta la separación, es más probable que tema a la separación y tienda a sostener un vínculo con la madre por medio de la obediencia y la auto-negación. Su relación enfatiza la fusión a expensas de la individualidad y la independencia, y proporciona un terreno fértil para el sometimiento.

Con un énfasis culturalista, Chodorow (1978) ha estudiado los modos en que los procesos y estructuras familiares, en particular la organización asimétrica de los padres,

afectan la estructura psíquica y los procesos inconscientes del bebé. “Todos los aspectos de la estructura psíquica, el carácter, y la vida emocional y erótica son sociales, constituidos a través de una historia de elecciones objetales” (p. 50). Esta historia, dependiente de la personalidad individual y conducta de aquellos que interactúan con un niño, también está determinada socialmente de acuerdo a la estructura familiar y a los modos psicológicos prevalentes de una sociedad. El niño interioriza y organiza las experiencias de su self en relación, las vuelve inconscientes y éstas persisten de manera más o menos independiente de la relación original.

Interesada también en los estudios de género, Irigaray propuso (1974) que lo que Lacan llamó subjetividad en lo simbólico, no es sino la representación de lo imaginario masculino que, a su vez, permanece inconscientemente dependiente de la madre. La mujer vive como “sepultada viva en la cultura” y debe, desde su propio Imaginario basado en su relación con la madre, construir un nuevo orden simbólico que incluya a hombres y mujeres (Minsky, 1996).

También desde la perspectiva lacaniana y con una visión crítica, Kristeva (1980) ha pensado la sexualidad y la identidad femenina desde la esfera del lenguaje. Esta autora hablaba de la multidimensionalidad del tiempo y de la apropiación de la palabra como un elemento de diferenciación de la mujer respecto de la madre: “La subjetividad femenina parece darle una medida específica que (...) se centra en la repetición y la eternidad” (p. 188). Esta vivencia del tiempo está anclada en los ciclos menstruales y en la gestación, procesos caracterizados por lo estereotipado de la regularidad. Este tipo de temporalidad cíclica es vinculada con la subjetividad femenina concebida como maternal. Entre nuestras obras, tal vez se *Entonces Alicia cayó* la que más pone de relieve esta temporización de la experiencia corporal femenina: por un lado, tenemos a Alicia, desesperada por concebir un hijo antes de la media noche, cuando cumplirá 41 años; por otro lado, Alba se lamenta de haber dejado pasar el momento de procrear. Lo cíclico en la experiencia subjetiva de lo femenino se evidencia también en el hecho de que algunos personajes de nuestra dramaturgia, (Ana en *La mujer espada* y Ana María, en *Espinas*, por ejemplo) repiten la historia de sus madres en cuanto a parejas y circunstancias de su maternidad, por más que intenten diferenciarse. Por último, Annie Anzieu (1993) tomó en cuenta la noción de imagen del cuerpo como fundamento de la identidad psíquica y la relevancia de la diferencia anatómica desde una perspectiva de vivencia diferenciada del cuerpo y la sexualidad para hombre y mujer.

Los estudios de género han evidenciado el carácter cultural, social e histórico de las relaciones entre hombres y mujeres. Una de tales manifestaciones se hace evidente en la rivalidad entre padres y madres. Para Verhaeghe (2001), el patriarcado es la

resultante de una tentativa de dominio incesante. La omnipotencia de la mujer, sea propuesta desde el temor del hombre o sea que se trate de la exacerbación que de la misma hace ella (o ambas), puede terminar haciendo que la mujer sea percibida por el hombre como un personaje fálico que acarree un temor arcaico y universal a la castración. Contribuye a esto también la rivalidad edípica –en la historia del padre-reeditada con el propio hijo desde una posición diferente, lo cual culmina en un conflicto entre los roles de masculinidad y paternidad. El complejo de Edipo en el varón está “directamente ligado a temas de masculinidad, y la devaluación de la mujer es su resultado normal” (Wolf, 2002, p. 182).

En este sentido, muchos de los personajes masculinos de nuestra dramaturgia contemporánea evidencian grandes dificultades para asumir los roles paternos sin sentir que están perdiendo su masculinidad. Tenemos así, el estereotipo del hombre aterrado en cuanto al compromiso en el personaje de Pablo en *Tres amores postmodernos*, a quien su ex pareja Gisselle “tortura” llamándolo “papá” en varios idiomas. Casos menos extremos pueden observarse en *Entonces Alicia cayó* (Martín) y la *Cisura de Silvio*. Tal vez este temor sea un factor importante en la más frecuente infidelidad en los personajes varones de nuestra dramaturgia, personajes que buscan afirmar por este medio su masculinidad. Tal es el caso de Basilio en *Entonces Alicia cayó*, *El último barco*, *Números reales* y Álvaro en la tercera historia de *Tres amores postmodernos*, quien tienen una amante en el tiempo en que su esposa está embarazada. En otras ocasiones, el conflicto paternidad-masculinidad puede llegar a conducir a estos personajes al abandono de sus familias, como es el caso en *Vladimir*, *El nido de las palomas*, *El día de la luna* y *El último barco*, entre otros. Debe resaltarse, sin embargo, que no todos los personajes masculinos presentan temor al compromiso, siendo algunos de los ejemplos más notorios de esta contraparte Antonio en *La mujer espada*, los padres de *Tres historias del mar*, *Respira* y *Función velorio*, así como el abuelo de *La Cisura de Silvio*¹⁵.

Olivier (1987) ha trabajado las relaciones de pareja a la luz de los procesos pre-edípicos y edípicos en una integración. “Por encima del gran miedo anal del hombre y de la gran exigencia oral de la mujer, viene a insertarse el sueño del amor” (p. 161). Esta autora explicó que hombre y mujer van buscando la simbiosis perdida con la misma fuerza. Repiten el “encuentro peligroso con Yocasta” buscando inconscientemente lo que le ha faltado a cada uno, pero volviendo a encontrar lo que ya conocieron. El varón fracasó al no poder llegar al cuerpo de la que amó en su infancia, y la niña fracasó al no ser deseada por la madre. Eso que le faltó a cada uno podrá recuperarse en “una relación que unificará en cuerpo y espíritu” (Olivier, 1987, p. 162). Para esta autora el

¹⁵ Para una descripción más detallada ver Torres (2010).

amor es la tentativa de anular la diferencia, de renunciar a lo individual en nombre de la simbiosis. El amor es el pasaje hacia la fantasía primitiva de la unidad con la madre.

Sin embargo, por otro lado, la simbiosis también asusta. Ha señalado Olivier que el hombre mejor dispuesto será por lo menos ambivalente hacia su mujer, pues debe asegurarse de no volver a caer en la dependencia e inventará toda una serie de libertades fuera del hogar porque necesita huir de la simbiosis. En cambio la mujer busca ello empeñosamente. Busca en su compañero a una buena madre, “la que la hubiera reconocido física y moralmente” (Olivier, 1987, p. 177). La trampa de esta búsqueda para la mujer es que el hombre no la ame plenamente y que solo la desee, mientras que la trampa para el hombre es la exigencia femenina. “Ninguna dificultad de pareja podrá allanarse mientras no se corte la proyección de la mala madre sobre el cónyuge” (p. 180). En base a las insatisfacciones del pasado la mujer le reprochará a su pareja que no la entiende. La tendencia a la dominación en el hombre está motivada por el miedo a caer de nuevo bajo la dominación femenina de origen. La mujer logrará ser deseada pero al costo de la dominación, encontrando en su relación con el hombre todo lo que el niño sufrió en su relación con la madre.

Para Olivier (1987) todo en la relación de pareja puede verse como los “entrecruzamientos edipianos de dos caminos recorridos desde Yocasta” (p. 209). Si se circunscribe a la mujer a tareas domésticas, o se le da una “fingida libertad” para tener más independencia -con lo cual ella trabaja el doble-, es para establecer la autonomía y huir de la simbiosis. El padre se ausenta, le deja las labores con los hijos, el universo del niño se ve reducido a su madre con mucha frecuencia durante los primeros años y la madre se vuelve todopoderosa como la madre pre-edípica. Además, la falta del padre se ve reforzada por la presencia continua de la madre (p. 225). Por otro lado, el hombre se vio alejado del niño durante el embarazo, de modo que prolongar su alejamiento es su venganza. Su ausencia podría entenderse, por otro lado, como producto de la envidia de la maternidad. Olivier postuló entonces que es la maternidad, y no la sexualidad, la clave del conflicto. Finalmente concluye:

La existencia de la mujer hace indispensable la desacralización de la Madre, cuyo reinado engendra la misoginia del hombre. (...). Es indispensable que las mujeres se den cuenta de que si siguen conservando el poder ante su hijo se verán alejadas automáticamente de todo otro poder (p. 249).



Capítulo IV

La Participación de los Personajes Maternos en la Inscripción del Orden Simbólico

Antes de abordar la discusión respectiva, vale la pena puntualizar algunos conceptos freudianos y lacanianos. Freud no atribuyó a la madre un papel primario estructurador en el desarrollo psíquico de su hijo ni consideró la pérdida de la madre como acontecimiento traumático específico en los primeros años. Sin embargo intuyó la importancia de esta relación que describió entonces como una relación esencial que sería el prototipo de todas las relaciones amorosas subsiguientes (1972h) y que luego integrará con la trama edípica para explicar específicamente las disposiciones sexuales variadas (Freud, 1972m), conflictiva que se despliega en la fase fálica.

En esta fase dos eventos tienen lugar: el niño toma a su madre como objeto de amor, a la vez que descubre sus propios genitales como fuente de placer sexual (Hughes, 1990). La renuncia a esta gratificación, tanto como a la madre en tanto objeto de amor, llega con las amenazas de castración, ofrecida por el mundo externo a través de la figura paterna. Esta es la situación triangular clásica del complejo de Edipo positivo en el varón (Freud, 1972l). Sin embargo, debemos señalar que esta no es la única versión de la trama edípica. Freud ofreció, además, otras tres versiones a partir de las cuales queda claro que para él, el descubrimiento de los genitales femeninos (para Freud el descubrimiento de que la mujer no tiene pene) valida la amenaza de castración en el niño y en la niña produce la convicción de ya haber sido castrada. Desde este contexto hace su aparición la madre fálica¹⁷.

Solo después de Freud se ubicó a la madre y a sus cuidados en la infancia temprana en un lugar estructurador esencial. El rol del padre se vio minimizado para luego ubicarse como sostenedor de las funciones de maternaje en las formulaciones winnicottianas (Panceira, 1997; Winnicott, 1992, 1993). Esto, sin embargo, parece ser revertido por Lacan, gran parte de cuya obra apunta a cambiar el énfasis de la teoría analítica puesto en la relación madre-hijo (lo pre-edípico, prototipo de lo imaginario) para restituirlo al rol del padre (complejo de Edipo, prototipo de lo simbólico). La madre, ahora, será más bien sostenedora de la inscripción paterna (Lacan, 1971b, 2006).

¹⁷ La madre fálica es una estructura imaginaria del cuerpo materno que surge de la teoría infantil del falo materno y su mantenimiento más allá del reconocimiento de los sexos para evitar la angustia de castración (Freud 1972b, 1972d, 1972f, 1972g, 1972l; Vals, 1995). Su relevancia clínica está vinculada al fetichismo.

Lacan y el Otro Primordial

Se hace necesario puntualizar, antes de describir lo materno para Lacan, que toda su teorización gira en torno a un sistema de clasificación fundamental que propone tres órdenes heterogéneos, cada uno de los cuales remite a aspectos totalmente distintos de la experiencia psicoanalítica: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Los tres están vinculados al funcionamiento mental y juntos cubren todo el campo del psicoanálisis, definiéndose cada uno con referencia a los otros dos. Lacan se basó en Lévi-Strauss para desarrollar el concepto de orden simbólico. Para Lévi-Strauss (1997), el mundo social está estructurado según ciertas leyes que regulan las relaciones de parentesco y el intercambio de presentes así como la comunicación en sí como forma básica de intercambio. Así, los conceptos de ley y estructura son impensables sin el lenguaje, motivo por el cual lo simbólico es en lo esencial una dimensión lingüística.

Lo simbólico es también el ámbito de la alteridad radical que Lacan (Evans, 1997) designa como el Otro. El orden simbólico tiene que ver con estructuras triádicas porque la relación intersubjetiva es siempre mediada por un tercer término, el gran Otro. Lo simbólico es el campo de la Ley que regula el deseo en el complejo de Edipo y es el dominio de la cultura. Lo imaginario, por su lado, siempre tiene una connotación de ilusión y señuelo. El yo se forma por identificación con el semejante o con la imagen especular, por lo tanto la identificación es un aspecto importante del orden imaginario, el cual implica a lo narcisista en tanto ejerce un poder cautivante sobre el sujeto. Lo imaginario implica también una dimensión lingüística. Mientras que el significado forma parte del orden imaginario, el significante es la base del orden simbólico. Por último, lo real, por ser inasimilable a la simbolización, se asocia a lo traumático y a la angustia. Desencaja lo simbólico, pues representa un goce que no apunta hacia los ideales, estableciendo un agujero en el lenguaje. Se trata del objeto de la angustia porque permanece en el lado de lo incognoscible.

Ahora bien, la madre puede ser también real, imaginaria, y simbólica. La madre se manifiesta en lo real como la cuidadora primaria del infante, mientras que en el orden imaginario lo hace a través de algunas imágenes, entre las cuales, para Lacan, la madre devoradora es recurrente y está en el origen de la angustia. Otra imagen materna importante es la madre fálica. Sin embargo, cuando el bebé depende de su madre al inicio de la vida, ella es el Otro primordial y por lo tanto es simbólica. Solo se vuelve real al frustrarlo en su demanda. Lacan recogió el concepto de desamparo en Freud, un estado del recién nacido quien, incapaz de realizar las acciones específicas requeridas para satisfacer sus necesidades, es completamente dependiente de su madre. El desamparo del niño contrasta con la omnipotencia de la madre, que puede decidir su

satisfacción. La dependencia inicial del humano respecto a la madre es mantenida por un mundo de lenguaje, es decir, la madre interpreta los gritos del bebé como hambre, cansancio o soledad, y determina retroactivamente. Es así que la madre, en su papel de Otro primordial, introduce al niño en el lenguaje al interpretar sus gritos.

Si la madre es en primer lugar simbólica y solo se vuelve real al frustrar la demanda del sujeto, cuando ella atiende a su bebé, los objetos que le ofrece para satisfacer sus necesidades obtienen una función simbólica que eclipsa su función real. Los objetos son vistos como regalos, muestras simbólicas del amor de la madre. Finalmente la presencia de la madre atestigua este amor, aunque no traiga ningún objeto concreto. La ausencia de la madre, por otro lado, se experimenta como un rechazo traumático, una pérdida de su amor. Si para Freud esto se manifestaba como intento de superación simbolizando la presencia y la ausencia de la madre con juegos y lenguaje, Lacan considera que esta simbolización primaria representa los primeros pasos del niño en el orden simbólico.

A diferencia de Freud, quien planteaba que el complejo de castración y el de Edipo están articulados de distinto modo en niños y niñas, para Lacan el complejo de castración denota el momento final del complejo de Edipo en ambos sexos y lo divide en tres tiempos (1971b), enfatizando que se trata de secuencias de prioridades más lógicas que cronológicas. En el primer tiempo del Edipo, el niño percibe que la madre desea algo que está más allá de la criatura misma, el falo imaginario;¹⁸ Tanto él como la madre están marcados por una falta. El niño trata de convertirse en el objeto de deseo de la madre y tapar la falta de ella así como la propia, tratando de ser el falo. Encontramos aquí a la madre omnipotente, poseedora del falo, cuyo deseo es la Ley, y al niño como su súbdito. En esta etapa aparece una gran angustia por la sensación de inadecuación ante un deseo materno omnipotente.

El segundo tiempo del Edipo está marcado por la intervención del padre imaginario para privar a la madre de su falo, promulgando el tabú del incesto. En sentido estricto no se trata de una castración sino de una privación.¹⁹ El padre impone la Ley al deseo de la madre al negarle acceso al objeto fálico (el niño) y prohibirle a éste el acceso

¹⁸ Para Lacan, en el niño pequeño, la masturbación infantil interviene como la intrusión de lo real (goce prohibido) en el triángulo pre-edípico imaginario, provocando angustia. El *falo imaginario*, por su parte, es la imagen del pene como un objeto parcial que puede ser separado del cuerpo mediante la castración, mientras que el *falo simbólico* da cuenta de la dialéctica imaginaria que prepara el camino a lo simbólico, representando la Ley y la autoridad.

¹⁹ Lacan, citado por Evans (1997), distingue *frustración* (falta imaginaria de un objeto real) de *privación* (falta real de un objeto simbólico) y de *castración* (falta simbólica de un objeto imaginario). Se refiere al falo imaginario, que no se puede reducir a datos biológicos).

a la madre. En esta intervención lo importante no es que el padre real ingrese e imponga la Ley, sino que esta ley sea respetada por la madre misma en sus palabras y acciones, de modo que el sujeto vea al padre como rival que disputa con él el deseo de la madre. En este tiempo, el niño es aún guiado por el deseo de la madre, y por lo tanto sigue siendo su súbdito.

Finalmente, en el tercer y último tiempo del Edipo, se da la castración del sujeto, en un acto simbólico que incide sobre un objeto imaginario. Interviene el padre real mostrando que realmente tiene el falo, de modo que el niño se ve obligado a abandonar sus intentos de ser el falo. El niño es liberado de una tarea imposible y provocadora de angustia cuando comprende que el padre tiene el falo, y esto le permite identificarse con él de manera secundaria y simbólica. A partir de esta identificación edípica, igual que en la teoría de Freud, se posibilita el acceso a la cultura. Aquí, el niño ya no es súbdito de la madre pues ya no es el deseo de ella lo que lo guía. Al caer el gran Otro omnipotente (la madre) y al ser el niño dividido por la castración, queda finalmente convertido en sujeto. Se tratará de un sujeto, sin embargo, siempre marcado (dividido) por la falta.

Puntualicemos tres diferencias importantes entre las concepciones del complejo edípico entre Lacan y Freud. En primer lugar, a diferencia de Freud, Lacan planteaba que el primer superyó es materno en tanto que lo que guía al niño es el deseo de la madre. El niño se convierte en sujeto cuando la castración lo divide, cuando renuncia a tratar de ser objeto de deseo de la madre y el gran Otro omnipotente es derribado. Eventualmente aparecerá el ideal del yo representado en la Ley paterna (superyó paterno), aunque investido de menor omnipotencia. Entonces, el primer lazo entre la naturaleza y la cultura es el deseo de la madre, existiendo un superyó paterno y otro materno. Una segunda diferencia es que para Lacan, el sujeto siempre desea a la madre y el padre es siempre el rival, con independencia del sexo. En tercer lugar, para Lacan, nunca hay una relación puramente dual entre la madre y la criatura, ni siquiera antes de la intervención del padre, sino que siempre existe el tercer término, el falo, objeto imaginario que la madre desea más allá del niño mismo, y es esta estructura triangular la que caracteriza al momento pre-edípico (Evans, 1997). En el tercer tiempo, ya edípico propiamente, existirán más bien cuatro elementos: madre, niño, padre y falo.

De la instauración de los tres órdenes descritos anteriormente -y como hemos adelantado ya al describir los tres tiempos del Edipo-, se desprende también que habrá un padre real, otro imaginario y otro simbólico. Si la figura paterna es el agente de la interdicción y el padre simbólico llegará a representar a la Ley, lo más importante para acceder al orden simbólico es que la madre acepte educar al niño en el Nombre-del-Padre (Lacan, 2006). En este sentido, la función paterna es inscribir un agujero en el

deseo de la madre (donde madre no es igual a mujer). Así, para Lacan, no es importante que haya un hombre en casa, sino que haya una inscripción en el deseo de la madre. El padre debe hacer de la madre una mujer y articular el deseo con la Ley. Desde aquí el Edipo puede definirse como la metáfora paterna en la cual un significante, el Nombre-del-Padre, reemplaza a otro significante, el deseo de la madre. Posteriormente, Lacan (2006) señaló que lo que puede encarnar la autoridad ya no es un Nombre-del-Padre, sino varios, que cumplirían esta función. Si bien el padre puede retornar como su nombre, otro de estos otros nombres, como se ha sugerido ya en el capítulo 3, es la mujer misma. Y otro nombre aun, es el propio nombre y la posibilidad de perpetuarlo.

Continuemos ahora intentando describir cómo se presenta el orden simbólico en las obras de nuestra dramaturgia. En *Diecisiete camellos*, el padre como orden simbólico es un fantoche idealizado, un enfermo mental persecutorio y asesino cuyos errores son negados, una figura fantasmagórica construida en base a mentiras. La madre lo sabe y por eso se va. Esta idealización irracional se refleja en los símbolos del Gobierno, Gran Amo perverso y utilitario que nos dice qué desear, y que veja constantemente a la Patria. Cuando el orden simbólico es depositado en Dios, en *Cristo light*, se hace aparente la necesidad de salvar a Jesús de un padre egoísta incapaz de mirarlo en sus necesidades, aunque a veces se sienta protegido por él. El Gran Amo también es aquí perverso y somete a sus hijos y mujeres a designios de sufrimiento y ausencia de futuro. Les dice que deben desear el sufrimiento. El fantasma imaginario, paliativo del dolor, es la sociedad de consumo. El padre temido es enfrentado, en el desafío del orden social. El Gran Amo es una mentira conveniente, que en realidad no existe, porque la madre es la omnipotente. Lo real, así, que retorna amenazante y generando angustia, es la simbiosis y omnipotencia de la madre. Los aspectos conscientes e imaginarios que adopta lo real son la amenaza del loco o del violador, que la madre inculca en el hijo para poder controlarlo. Se nos pinta un orden social tan alterado en esta obra, que el orden simbólico, el único capaz en su autenticidad de romper la simbiosis con la madre omnipotente, aparecerá desde lo real también, llegará a través de Juan y la revolución: “Solamente soy un hombre que a falta de padre escogí ser yo mismo” (Adrianzén, 2000, p. 50).

En *Espinas* también se ha desplazado la figura del Gran Amo, esta vez hacia la Inquisición, defensora de la supuesta Ley de Dios, representante a la vez de lo masculino. Las mujeres en esta obra aparentan someterse a sus mandatos, mientras se empoderizan a través de los misterios de la maternidad. Así, Ana María y las otras mujeres de la obra, a pesar de haber desobedecido el mandato del Gran Amo, pues se

han atrevido a desear a pesar de ser mujeres, se vuelven temporalmente invulnerables y poderosas a través de su vínculo inventado con un Dios oficialmente reconocido.

El lado necesario de las tendencias incorporativas, podríamos postular, es la posibilidad de interiorización de ciertos aspectos de los otros que funcionan como modelos identificatorios. Entendemos que la tendencia incorporativa queda en el terreno de lo real que genera angustia, representada en lo imaginario a veces; y que la interiorización como mecanismo apunta más bien a la aprehensión de lo simbólico y es, por lo tanto, más funcional. El Gran Otro simbólico debería ser interiorizado eventualmente en el desarrollo. Mario niño, en *Respira*, nos hace entender en las reflexiones que citamos a continuación, que los modos simbióticos de relación de su madre, junto con la falta de comunicación que tiene con su padre, hacen que sea muy confuso interiorizar la capacidad de simbolización. El orden simbólico, desplazado a la religión, no puede ser incorporado a cabalidad a pesar de sus esfuerzos:

Señor, no te vayas a enojar, ¿ya? Pero si como dice el Padre Simón, tú estás dentro de la hostia -mejor dicho, tu espíritu- y uno tiene que comerte en la comunión... ¿significa que después te haremos... no te molestes... te haremos caquita? ¿O es que la hostia va de la boca de frente al alma, y no pasa por el aparato digestivo? Y si es así, ¿dónde queda el alma? ¿En el cerebro? ¿O de repente en el corazón? (Adrianzén, 2009a, p. 48).

El orden simbólico, entonces, será incorporado pero no encajará; dejará vacíos y, eventualmente, será rechazado; y Mario se convertirá en un marginal que se siente permanentemente sin lugar²⁰. En esta misma obra, el hermano mayor de Mario, vinculado al terrorismo, es muerto en una redada. En la morgue, su padre, se siente obligado a racionalizar la tragedia de un modo en apariencia absurdo, pero que esconde una clave: “Las botas. Él no podía usar botas. Le lastimaban. Y mira, tiene ampollas. Por eso quiso terminar con todo de una vez. Para librarse de las botas” (p. 73). Efectivamente, Renato ha tratado de formar una identidad por oposición a la ley paterna. Los zapatos, símbolo de la inserción cultural²¹, no pueden ser mentalizados, como dirían Fonagy y Target (1996a, 1996b) ni digeridos, en términos de Bion (1972).

²⁰ Aludimos aquí al término *sin lugar* en el sentido de juego de palabras que hace Lacan (Miller, 2006) con el término *singular*, asociando la falta de lugar que existe en la estructura social para aquellos que, manteniendo su singularidad y su fidelidad a su propio deseo, no se someten al Gran Amo dominante.

²¹ El símbolo de los zapatos es uno recurrente en varias de las piezas teatrales, y suele aludir al ingreso al orden social y a la figura paterna. Entre las obras que lo contienen más llamativamente tenemos a *Vladimir*, *El nido de las palomas*, *Casualmente de negro* y *Respira*.

En las obras hasta aquí revisadas, y en relación al lugar del orden simbólico, la característica generalizada es el desplazamiento de las funciones paternas hacia un Gran Amo imaginario, pues el padre biológico o su sustituto no existe o es descartado.

Mario, en *Respira*, se ha visto obligado en principio a acatar la Ley y poder de la madre en la práctica. El orden simbólico no puede ingresar a plenitud porque la madre no deja espacio para él, lo usurpa, le dice al hijo qué desear, le enseña que no desee la Ley masculina. El padre real, por cierto, no es ayuda en esta empresa, pues devalúa a Mario constantemente y merma, con ironías, su autoestima. Su hermano Renato, por su parte, quien lucha por sacarlo de la simbiosis, le presenta la realidad de una manera tan cruda, que le imposibilita también identificarse con el orden social. Tal vez Mario ha crecido demasiado encarado con lo real, que sobrepasa todo, y el orden simbólico no ha podido ser claro. Mario reclama las respuestas que nadie le da. Nadie parece escuchar sus preguntas porque todos están atrapados en un fantasma imaginario que no permite ver la verdad [“La verdad está sobrevalorada. No sirve, te hace infeliz”, “¿Por qué me obligas a decir cosas que no deben decirse jamás?” (Adrianzén, 2009a, p. 63)]. El fantasma para Pilar es todo lo que pudo haber sido junto al hombre que amó y lo real se le aparece desde las facciones de su hijo, lo real que hay que ocultar, en la película de su vida. El fantasma, para su padre, es el gobierno ideal de la igualdad de oportunidades.

El orden simbólico se desplaza hacia la religión, pero la racionalidad de Mario le impide el sostenimiento de un verdadero respeto. La religión además se vincula aquí con el Gran Amo omnipotente y omnipresente. Se trata del padre obscuro de la horda primitiva, que come y goza cuando los demás sufren, representado en el personaje del cura que cobra por todo y molesta sexualmente a los escolares a su cargo. Una vez más, aquí el rol paterno es utilitario y perverso y nos dice que el único goce está en el sufrimiento, como bien detecta Mario en la canción “Una espiga dorada como el sol”, que debe aprender para hacer su Primera Comunión. Él se cuestiona este mandato: “¿Por qué “la vida nos tritura con dolor”?” (Adrianzén, 2009a, p. 39). También aparece aquí la metáfora del padre gobierno, y de un orden social consumista y despojador: “Olvida tus escrúpulos y decide tener éxito” (p. 70), “La historia la escribirán los que te maten” (p. 63).

En esta obra, adicionalmente, aparece Cristo como personaje de la fantasía de Mario. Este Cristo despierta, mira su imagen y no se reconoce, en una analogía de la fase del espejo. También es una representación de un fantasma que no es posible validar porque es percibido como una farsa. El mismo padre de Mario reconoce que la tranquilidad ha de estar en acomodarse a un fantasma que siempre tendrá que estar más allá. El conseguir los objetivos últimos del deseo hace que uno se pierda en lo real marginado. Éste debe permanecer como utopía, pues querer convertirlo en realidad lleva

a la destrucción, tanto de los sueños como de la persona. Del mismo modo que Walter, amigo de Mario, no puede incorporar la hostia en su primera comunión (la vomita), el padre de Mario, y el orden simbólico en general, tampoco puede ser incorporado por las contradicciones que contiene.

En *Historia del un gol peruano*, el orden simbólico también ha sido establecido a medias: un hijo ha heredado la pasión por el fútbol, otro la religión, el otro las ganas de dormir. Todos quieren identificarse con el padre idealizado, pero ninguno lo logra a cabalidad, pues el padre no se ha interesado en ellos. Se trata de una identificación racional apenas, donde el tiempo se ha detenido y aparece el “como sí” de la experiencia. En esta obra, la posibilidad de la validación del orden simbólico se ha perdido con la muerte del padre, y entonces se intenta desplazarla hacia la figura de Dios. Nuevamente, este Gran Amo es omnipresente y omnitemporal. A pesar de tratarse de un Dios bueno, que “tiene tiempo para todos sus hijos” (Bushby, 2001, p. 440), es imposible entender sus complejidades. No solo esto, sino que este orden simbólico adulto desestima la capacidad de los niños para comprender cosas más grandes. El tiempo se ha detenido en la cabeza de los personajes de esta obra. “Todos somos cautivos del tiempo, menos Dios” (p. 442). Y no se puede incorporar el tiempo de un Dios rechazante y de un padre suicida.

Efectivamente, en las obras analizadas, muchas veces el llamado Gran Amo es perverso. Este necesita saber que es el amo, el patrón, es un amo que tiene que devaluar a la mujer -la verdadera patrona-, para sentirse poderoso. Es él quien indica qué debe desearse. Los personajes de estas obras se debaten entre aceptar racionalmente la existencia de un orden simbólico establecido al cual adaptarse, y el reconocimiento de un real que cada vez descompleta más y más la estructura dominante. Solo la muerte del padre, Gran Amo obscuro en el ejercicio de su poder, permite que ingrese en la estructura eso que la descompleta y debe ser negado, como en la foto en la cual todos tienen que sonreír aunque estén aterrados (*Casualmente de negro*). Por ello, en esta obra, el juego de cómo hubieran matado al padre es liberador, pues a pesar de que se mantiene el “como sí” de la ficción, una otra realidad –una no oficial- puede desplegarse. En algún momento, entonces, se hace necesario que los hermanos se unan en la culpa para poder librarse de este padre perverso que le impone a los hijos qué desear, como descubre Micaela: “Su presencia me hacía odiarlos. Como si eso fuera lo que él quería. (...). Ustedes son capaces de actuar, de sentir, de pensar, de imaginar. Yo nunca pude hacer nada de eso. Él nunca me dejó pensar ni soñar. Siempre tuve que ser como él quiso, como él ordenaba” (Kirchhausen, 1990, archivo electrónico).

En ocasiones, la madre tímidamente defiende a los hijos de este amo perverso. En *Diecisiete camellos*, La Patria nos dice que el padre “no era una buena persona” (Adrianzén, 2011, p. 320). Dora ofrece una contraparte: “Cuando su padre se cansaba de asustarlos con tragedias, yo a veces les contaba fábulas” (p. 327). En otros casos, la madre se mantiene al margen y permite el maltrato. Esto es lo que sucede en *Casualmente de negro*: los hijos recuerdan junto al padre muerto que cuando la hija menor era encerrada en un cuarto oscuro lleno de cucarachas, mientras ella rogaba a su madre que la sacara, ésta no hacía nada, pues el padre le decía: “No te metas Rosa. ¡Allí se queda hasta que aprenda a respetar a su padre!” (Kirchhausen, 1990, archivo electrónico).

En *Números reales*, Virginia intenta defender a los hijos de un padre perturbado, pero tampoco se enfrenta a él radicalmente. Este amo perverso impone su deseo desorganizado, su marginación social, la negación de un futuro. En esta obra, el orden simbólico se ha despersonalizado, el universo ha tomado una forma numérica para Damián y por ende para su hijo Rubén. Rubén se identifica con su padre de modos “no digeridos”, como diría Bion (1972):

Rubén: Ayer soñé que justo a las 12 de la noche todas las distancias del universo se multiplicaban instantáneamente. Y nadie se daba cuenta, sólo yo pero estaba soñando. Entonces me di cuenta porque nadie se daba cuenta. Todos habían duplicado también de tamaño. Papá, mamá, tú, Nadia, todos bebían el doble. Incluso yo. (...). De repente, me di cuenta que todas las cosas caían más lento que antes y que la velocidad de la luz que entraba por la ventana era menor. Así que la me dí, no sé cómo pero la medí. ¡Era la mitad de rápida que antes! (...). Todo iba a ser distinto. Algo cambiaría en la casa de raíz. Para siempre.

Jorge: ¿por qué haces eso?

Rubén: ¿qué?

Jorge: Hablar así, en ese tono, como papá.

Rubén: No sé. Lo hago cuando me acuerdo que lo maté (Dumett, 1999, pp. 346-347).

Es así que cuando el hijo asume el la Ley en su propio nombre y pretende perpetuar con él el Nombre-del-Padre, la locura se instaura (Lacan, 2006). El tiempo, en esta familia, no es un continuo, sino un movimiento irracional que se detiene en cualquier momento y hace que todo se mueva entre lo racional y lo irracional, igual que los *Números reales*. Algo similar sucede en *Ruido*, donde vemos a una familia entera detenida en una burbuja marginal, luchando por no escuchar los gritos de lo real que ya

no puede silenciarse. Agusta, marginada por el orden social, lidera esta tribu negadora y “sin lugar”²², logrando revertir el orden de esta estructura social que los ha marginado a través de marginar ellos mismos el ruido, lo real que se impone desde afuera. Sin embargo, el costo es la pérdida de la razón.

De la misma forma que en *Números reales* nos vemos confundidos con la lógica perfecta de lo irracional, en *Función velorio*, nos confrontamos permanentemente con la ambigüedad de lo real y lo irreal, a través de observar las dificultades de un orden social marginador y que pone en el lugar del fantasma la fama y la trascendencia. Esta obra parece proponer con Lacan (Evans, 1997) que el orden simbólico, en su ingreso inicial al psiquismo, está marcado por la mirada de la madre. Nos convertimos en sujetos deseantes en el momento en que descubrimos, en la mirada materna, su deseo, y empezamos a desear ser deseados. El padre rompe este reflejo idílico inicial y se convierte en una figura que se interpone entre el sujeto y su amo (hasta ese momento la madre). Al convertir a la madre en mujer, toma entonces él el lugar del Amo. El padre impone la Ley al deseo de la madre al negarle acceso al objeto fálico (el niño) y prohibirle a éste el acceso a la madre. En esta intervención lo importante no es que el padre real ingrese e imponga la Ley, sino que esta ley sea respetada por la madre misma en sus palabras y acciones. La angustia del niño desaparecerá cuando comprenda que el padre tiene el falo, se identifique con él de manera secundaria y simbólica, e ingrese a la cultura convertido en sujeto. Eventualmente aparecerá el ideal del yo representado en la Ley paterna (superyó paterno), aunque investido de menor omnipotencia de la que tuvo la madre. Con ella como primer Amo, lo más importante para acceder al orden simbólico es que la madre acepte educar al niño en el Nombre-del-Padre (Lacan, 2006), para que pueda articularse el deseo con la Ley.

En las obras de nuestra dramaturgia, el problema parece darse a dos niveles: la madre no ha sabido mirar a su hijo de manera auténtica hasta entonces debido a sus mecanismos omnipotentes. Y el padre, por su lado, no ha logrado mantener la admiración de ésta hacia un orden simbólico que él debería representar, pero que no representa pues él mismo es marginal. Es así que en *Función velorio*, por ejemplo, Leonardo, pronto a ser padre, desea sobre todas las cosas, ser reconocido por el público, y para ello ofrece en sacrificio a varios seres “sin lugar” y sin futuro. Cuatro hombres que tendrán “el placer voluntario de morir en escena, de regalar su sangre para el aplauso” (Miyashiro, 2001, p. 396). Estos actores, marginales y fracasados, no mirados ni reconocidos, deberán morir

²² A partir de este momento utilizamos el término *sin lugar* en el sentido lacaniano (Lacan, 1982a, 1982b), es decir, en su juego de palabras con la expresión *singular*, aludiendo a aquellos que, por ser fieles a su singularidad y deseo, se convierten en sujetos que no tienen lugar en la estructura social dominante.

realmente en escena en el mayor evento teatral de todos los tiempos. Con su muerte, la madre audiencia mirará también a Leonardo y le otorgará un lugar en la estructura social.

Sin embargo, Leonardo no ha contado con la obscenidad del gran amo perverso, que fusiona ahora lo femenino y masculino -pareja combinada, en el sentido kleiniano (Hughes, 1990),- y termina exigiéndole, por supuesto, su propia muerte. Es Clara quien, en última instancia, siente que debe destruir a este padre perverso cuando sus intentos de convencerlo de desistir de su plan han probado ser infructuosos. Solo sacando al padre de la realidad puede heredar su hijo una imagen que ella está dispuesta a validar:

Él es papá. Es actor... Tú llevas su sangre. Tú ya actúas sus historias. (...). Leonardo, tu hijo te está hablando, dice que de grande quiere ser como tú... Dice que eres el jefe. Eres el amado jefe. (...). Señor actor, falta una muerte... Venga... Cualquiera de los dos, quien sea (Miyashiro, 2001, p. 413).

El sacrificio de la subjetividad, del ser uno diferente a la serie, es necesario para ingresar al orden social (Chemama y Vandermerch, 2004). Encontramos una alusión a esto también en *Diecisiete camellos*, de boca del “soldado desconocido”:

Yo tenía que morirme para que el Coronel viejito pueda ser héroe y ahora tenga un montón de calles con su nombre. Y me mataron, pues. Como a la mayoría. Me mataron, y a mi cadáver le quitaron las botas. Me tiraron a una zanja y nadie me encontró nunca (Adriánzen, 2011, p. 326).

En *Historia de un gol peruano*, Knox también habla del sacrificio cuando piensa en el suicidio de su padre: “¡Ya entendí! Él también. Se sacrificó. Para algo bueno. Por mí. Por mi mamá. ¡Ya sé! Para que yo pase matemáticas. Dio su vida. Para que esté contenta. Mi mamá. Para eso” (Bushby, 2001, p. 469). El suicidio, sin embargo, no siempre es visto como un sacrificio desprendido, como lo plantea Ana en *La mujer espada*: “El suicidio es un reclamo. (...). Un sacrificio para la humanidad. Un suicida mata a los que lo rodean. El suicida dibuja un círculo en rojo a su alrededor. Todo lo que queda dentro está podrido (De Altahus, 2011a, p. 474).

Al igual que en *Función velorio*, en *Cristo light* encontramos al público ansioso de sangre y obscenidad, demandando el sacrificio de los “sin lugar”. Panizo lo frasea así: “A nadie le gusta Cristo si no sangra. Cristo sin sangre no es Cristo” (Adriánzen, 2000, p. 14). Jesús tiene una explicación: “Les gusta la sangre. De quien sea, de donde venga. Creen que la sangre los purifica, que sufrir purifica” (p. 44). Esta purificación consiste en el reconocimiento del padre y hay un precio por ingresar al orden simbólico: “Tengo que morir. A estas alturas no me queda otra, no puedo seguir vivo. ¿Para que digan que era un farsante? ¿Un charlatán? ¿Un loco? (...). ¡No me condenes a leer mañana en los periódicos la historia del exhibicionista, del santón payaso que escribirán para mí!” (pp.

47-48). Es la manera encontrada de obligar al padre a mirarnos y validarnos: "...creo que si lo obligamos a mirar abajo, no le queda más salida. Está de moda que los padres vean el parto de sus hijos... ojalá hoy me vea nacer" (p. 46). "¡Mírame a la cara si existes! ¡Te hablo de igual a igual, sin miedo! ¡Voy a morir y no te tengo miedo!" (p. 50).

Tal vez podemos aun entender el sacrificio como un acto impulsivo y rabioso, vengativo hacia la madre, como observamos en una fantasía de Mannie en *Historia de un gol peruano*: "Ojala que me pierda, que me roben. (...). Ojalá que me pase algo malo. (...). Y ojalá que me atropellen. Que no llegue hasta tarde y te preocupes, te arrepientas y salgas a buscarme, hasta la noche. Quisiera saltar al primer carro. Que me mate..." (Bushby, 2001, p. 447).

El sacrificio de la alienación del deseo, para acceder a la subjetividad, se le entrega a la madre. Al padre solo parcialmente, en una reedición del sometimiento, de convertirnos en súbditos, esta vez ante su autoridad. Muchos autores desde el psicoanálisis han hablado sobre la mirada materna (Green, 1990; Lacan, 1991a; Winnicott, 1992). Nosotros hemos ofrecido ya ejemplos encontrados en las obras que nos recuerdan la importancia de esto. También hemos sugerido en una investigación anterior, cómo en el trabajo del actor ubica inconscientemente la mirada materna en la atención y admiración del público (Torres, 2005, p. 112). En esta ocasión queremos volcar la atención, más bien, a la mirada paterna, de la cual no tenemos referencias teóricas pero que encontramos en nuestra literatura dramática. Si bien esta mirada también está representada en el público en *Función velorio*, se trata de una mirada paterna parcial, combinada con componentes femeninos. En *Cristo light* esta mirada también es parcial. Los productores de televisión le hacen entender a Jesús esto: "Haz de cuenta que te están viendo millones de personas y que toda esas millones juntas tienen un solo ojo. La cámara de televisión es el ojo del mundo" (Adrianzén, 2000, p. 30). "Con razón siento que vivimos en un mundo tuerto", reflexiona él. "Pero debe ser un dios ciego o al menos tuerto como la cámara. Quizás por eso apenas puede ver" (p. 46). Esta parcialidad parece ser la crítica respecto a una mirada no eficiente:

Jesús: ¿El verá cuando lo quemen? (...). El dios que dices es mi padre.

María: Como si tuviera tiempo y ganas de ocuparse de todas las barbaridades que pasan.

Jesús: No le importa. No se ocupa de nadie.

María: Para eso estoy yo. No necesitas más (Adrianzén, 2000, p. 44).

La mirada paterna parece otras veces más bien la mirada de un dios represor, invasivo y omnipotente: "El cura del colegio dice que cuando los abuelitos o los papás se

van al cielo, se convierten en ángeles. También dice que te miran todo el tiempo desde arriba. ¿Mi papá me mira cuando voy al baño?” (Falcón, 2007, p. 13). También podría tratarse de la combinación de imágenes materna y paterna. Es decir, arriesgándonos más, podríamos decir que se trata aun de la mirada materna, a la que ha empezado a verse como padre en tanto ella ha asumido sus funciones. Esto implica, por cierto, el retorno a la reedición de fases tempranas en la conformación del psiquismo; y un retroceso maduracional de lo social, una regresión masiva en el imaginario colectivo. En este sentido, podemos llegar hasta la omnipotencia narcisista de los inicios de la vida: “La única gracia de Cristo es que lo golpean, lo azotan, lo crucifican, lo perforan y al final sale vivo. Igual que en Duro de Matar (...). ¿Por qué no haces la resurrección? Es lo único que vale en toda esa payasada” (Adrianzén, 2000, p. 18).

Dora, en *Diecisiete camellos*, por su parte, ve las cosas de forma más positiva y dentro de la realidad: “... lo que no quiere morir, siempre se mueve y crece. (...). Mis alas son grandes y forman huracanes. Y son mías” (Adrianzén, 2011, p. 340). Ella evidencia afirma la única solución a la alienación: la búsqueda de uno mismo. La persecución del propio deseo.

Las obras de nuestra dramaturgia plantean que dentro del orden social en el que vivimos es el hombre quien ostenta un poder social indiscutible. Si bien este poder era evidente en el pasado de la Lima colonial de *Espinas* [“¡Ni monja, ni casada, ni puta! Las mujeres solas estamos perdidas, no somos nada. Nos quedamos dando tumbos, como el cuerpo de un ave escapando apenas se le ha cortado la cabeza” (Adrianzén, 2006, p. 27)] también se hace evidente en la actualidad, como comprende la madre de *Vladimir*: “Es la ley de la vida: eres el más fuerte” (Santistevan, 1999, p. 169). Las acotaciones escenográficas en *Casualmente de negro* también indican la omnipotencia masculina: “Hay un altar con almohadas y telas que es el lugar donde estará el padre durante toda la obra. Las telas que envuelven el altar tienen pedazos muy largos que llegan hasta el suelo. La sensación que produce el altar es de un lugar inalcanzable” (Kirchhausen, 1990, archivo electrónico).

Como bien grafica Damián en *Números reales*, dentro de su delirio: “...alguien en el futuro dibujaría todos los fenómenos del universo afectándose unos a otros. ...Y en el fondo de este dibujo se vería un agujero negro. Un agujero negro visto por una mujer asustada” (Dumett, 1999, p. 349). Este fragmento nos recuerda la concepción lacaniana de la mujer como un significado sin significante, aquello que descompleta la estructura dominante en tanto no está representada en ella. Bien podría ser, entonces, que las devaluaciones que la mujer hace de la figura paterna, sea una de las maneras encontradas para afirmar una identidad y un lugar dentro del orden social establecido.

El valorar el orden social establecido, o el sentir que una se está conformando con un rol social impuesto arbitrariamente, tiene un nivel más superficial en las madres analizadas, pero no por ello menos importante. Algunas de estas madres han buscado intensamente diferenciarse de sus propias madres, y rechazan el rol femenino impuesto socialmente. Entre ellas tenemos a Patricia en *El nido de las palomas* (Adrianzén, 1999b, archivo electrónico): "... la vida tiene un pésimo productor. Mira el mundo: la mayoría de sus castings son una caca. Rechazo tajantemente mi "rol"". Cuando Mónica le pregunta sobre la ilusión de ser mamá, ella responde: "Es bonito, sí. Pero difícil saber qué tanto es un sentimiento real y qué tanto es literatura". La misma Mónica parece haber sido tomada por el imperativo social que impone sobre la mujer el deseo de ser madre: "Los dos nos alegramos. Había que alegrarse". Ana, en *La mujer espada*, tiene claro también este mandato y se siente incómoda con él: "No me gustan los niños. No es para mí" (De Althaus, 2011a, p. 455). Respecto a la lactancia nos dice: "Dar de lactar es una mierda. (...). Nadie te lo dice. Todas las fotos de mujeres dando de lactar son felices y plácidas. El bebe te tritura los pezones sangrantes. Dura una eternidad. No duermes jamás. Las tetas duelen hasta cuando respiras" (p. 479). Y se queja de la imposición del entorno:

...todos te miran con desaprobación. ¿No le vas a dar de lactar? La fórmula es química, la leche materna lo inmuniza, lo hace fuerte, feliz, ¿vas a negarle esa oportunidad de ser superior? ¿Quieres que te diga qué es lo que yo quisiera hacer? Pedir al banco un préstamo para comprar una tonelada de latas de fórmula química, cortarme la leche, recuperar mi talla de sostén y dejar de ser una vaca lechera para volver a ser una mujer que duerme en las noches y trabaja de día, eso quisiera (pp. 479-480).

Luisa, en esta misma obra, pretende que Ana deje de reescribir su versión de "Medea": "Por consideración al que habita en tu vientre, yo pienso que deberías dejar de escribir sobre madres asesinas, ¿no te parece? (...). Tienes el instinto maternal anulado, es increíble. ¿Tu mamá también era así?" (De Althaus, 2011a, p. 466). Cuando Luisa le dice que hoy en día todas las mujeres trabajan y si no quieren, no tienen hijos, ella le responde: "La mujer que decide no tenerlos todavía es juzgada por la sociedad" (p.466). Rosa, la madre de *Casualmente de negro*, indica que su propia madre le dijo que la mujer "era para atender siempre al marido y ayudarlo en todo"; "No importaba si yo estuviera cansada o con mucho trabajo. Siempre a su lado... Pero él, dejó muy pronto de estar a mi lado... Yo servía sólo para cocinar, lavar, planchar su ropa y criar a nuestros hijos" (Kirchhausen, 1990, archivo electrónico).

La marginación de la mujer –su falta de lugar en la estructura dominante- es clara en las obras revisadas. En *Respira* el amante de Pilar le dice: "Felipe te quiere y será un

buen marido. Qué más puede pedir una mujer” (Adrianzén, 2009a, p. 38); en *Casualmente de negro* (Kirchhausen, 1990, archivo electrónico), el padre le dice al hijo luego de maltratar a su hermana: “Aprende a ser hombre. ¡Así se trata a las mujeres!”. Tal vez es por esta victimización que el marido de Rosa nunca estuvo contento en tanto su mujer solo le dio tres hijas mujeres: “¿Qué me importa que te duela? Para eso eres mujer y tienes que aguantar los dolores. (...). ¿Ya dio a luz? No... no puede ser... (Grita a más no poder) ¡Mujer! ¡Mujer! ¡No puede ser!”. En *Diecisiete camellos*, en el mismo sentido, Francisco le critica a su madre que no se está haciendo cargo de la cocina [“Las madres se ocupan de las cosas simples en la casa” (Adrianzén, 2011, p. 322)]. El hecho es que, como contesta Dora, se trata de roles impuestos: “¿Saben qué cosas yo quiero? ¿Alguna vez me preguntaron?” (p.332).

Hemos descrito ya cómo los cambios de actitud respecto a la maternidad suelen darse a partir de la vivencia del embarazo, ejemplificándolo con Ana de *La mujer espada*. Algo similar ocurre en *Tres amores postmodernos* [Giselle: “Digamos que últimamente estoy siendo bastante tradicional...” / Pablo: “Qué gracioso. Jamás te hubiera definido como una mujer “tradicional” / Giselle: “Antes claro que no” (Adrianzén, 1997, archivo electrónico)]. Sin embargo, encontramos también madres que no terminan de adaptarse jamás al mandato social de maternidad para la mujer. La madre de *Función velorio*, personaje que no vemos jamás, ha abandonado a su hijo, de hecho lo ha vendido, pues tiene un retardo mental. Mannie, en *Historia de un gol peruano*, encuentra un perro en la calle: “Perrito, sufres tanto como yo? (...). No te asustes. ¿Qué te pasó en la pata? ¿Te atropellaron o naciste así? (...). ¿También tu madre te dejó en la calle?” (Bushby, 2001, p. 448). Y el ejemplo más notorio de todos: la madre en *Tres historias del mar*, ha priorizado siempre su rol de mujer ante el rol de madre. Es como si sintiera que no tiene los recursos para hacerse cargo de nadie más. En esta obra, es la madre quien abandona a la familia, en dos oportunidades, para ser abandonada al final, en su tercer compromiso. Incluso entonces, tomada por la depresión, sigue siendo abandonada, como nos cuenta su hija menor, Ananú:

A mí no me abandonó, pero tampoco estuvo conmigo. Ella y yo fuimos siempre como dos extrañas. (...). Era la reina inaccesible, y después de que la dejó mi padre, la loca que se la pasaba encerrada en su cuarto, drogada por su propia miseria, indiferente a su hija y al mundo entero (De Althaus, 2003, p. 17).

Se trata de una madre a quien no le gusta estar atada a nadie y no se siente suficientemente estable para criar hijas que la sobrepasan. Deja la responsabilidad de sus hijas totalmente sobre los padres. El orden simbólico no se ajusta para ella, quien es “sin lugar” en la estructura dominante; se convierte en una incomprendida, la que

representa la negación del rol femenino y del instinto de maternidad: “Roberto no sospechó nunca que yo me iría. Pero ella sí. Josefina es una niña que me sobrepasa. Las madres no tienen derecho a corromper con su suciedad a sus hijos. Quisiera ser fuerte y limpiarme para ella. Pero soy una mujer mala, quiero ser feliz” (p. 14). Su hija menor, sin embargo, necesita perdonarla:

Necesitaba vivir siempre cosas nuevas y emocionantes. Trataba siempre de eternizar esa pureza que tiene todo comienzo de una relación. Cuando la intensidad empezaba a decaer, empezaba a sentirse aprisionada. Fue consciente del error que cometía y el daño que hacía. Murió sin el perdón más importante, el suyo (p. 16).

Cuando la hermana mayor sentencia, “Sus hijas eran el último punto en su lista de prioridades” (p. 15), la menor de ellas continúa reflexionando:

Y quién puede juzgarla por eso. (...) ¿Acaso el designio más importante de la mujer es ser madre? (...). ¿Por qué tenía que sacrificar su necesidad de amor por sus hijas? (...). No hay nadie que le pueda hacer tanto daño a una persona como su propia madre. No todas las personas están hechas para criar a un hijo. No todas las personas tienen que tener hijos (pp.15-16).

En *El día de la luna*, si bien la madre no abandona físicamente a su hijo, él se siente identificado con una historia que escucha siendo niño en un documental. Ella ha decidido no acompañar a su esposo en sus ideales sociales y al quedarse sola expone a su hijo a una experiencia de un vínculo parcial con ella. Parecería que, en el fondo, Roberto culpa a su madre por su relativo abandono:

La cocodrila hace el nido en una orilla, pone los huevos y los deja solos. Cuando los cocodrilitos nacen, tienen que llegar hasta el agua arrastrándose, desesperados. En el camino a algunos se los comen los pájaros. Otros se pierden. Pero los que llegan al agua tampoco están a salvo, porque es ahí donde están los enemigos más peligrosos: los cocodrilos adultos. A éstos les encanta comerse a los pequeños. Su carne es suave y no tienen coraza. Sólo piel. Son blandos. Y otros muchos mueren antes de llegar a la juventud (Adrianzén, 2009b, p. 60).

Es importante notar aquí que, una vez más, aparece el temor de ser engullidos por un mundo adulto que no puede ser entendido plenamente, en tanto se ha carecido de una guía consistente en el orden simbólico.

En las obras de Mariana de Althaus, sobre todo, las mujeres tienden a rebelarse y a no querer ajustarse a un orden simbólico y social dominante en donde ellas son lo “sin lugar”. Ana (*La mujer espada*) se siente incomprendida en su inicial identificación con el

texto de “Medea”, donde se puede leer a la mujer que “se rebela a la condición de vientre procreador que le asigna la sociedad, a través de un acto violento, totalmente anti-femenino” (De Althaus, 2011a, p. 446). Ana María, en *Espinas*, también prioriza su rol de mujer ante el de madre. Lo mismo hacen en esta obra Luisa e Inés, quienes, siendo madres, arriesgan a su familia en particular por el amor de un hombre, el padre Diego; y en lo general por lograr que la mujer tenga una voz en su sociedad. Por su lado, la madre de *Historia de un gol peruano* antepone sus intereses personales también: “Le dijo mi papá que estaba cansado. Se escuchó clarito. Que estaba harto de que solo le importara jaranearse. Que no veía lo que estaba pasando. Se oía clarito” (Bushby, 2001, p. 428).

Si bien algunas mujeres, sí parecen coincidir con más autenticidad con el rol impuesto socialmente a la mujer, como Agusta en *Ruido* [“El trabajo de ama de casa es a tiempo completo, ya sabe, no hay vacaciones, domingos ni feriados. Pero amo mi trabajo” (De Althaus, 2006, p. 324)], Miriam, por su lado, en *Tres amores postmodernos*, se queja por haberse conformado al imperativo social, aunque no busque cambiarlo en absoluto, sino que más bien llega a extremos en su afán de conservar su pulcra adaptación social: “Diez años de enamorados. Luego casarnos, formar una familia. Siento que no tengo ninguna historia antes de él” (Adrianzén, 1997, archivo electrónico). Sus esfuerzos por conservar el orden social establecido la hacen sentir como parte de una serie, carente de individualidad. El ser pasivo-agresiva puede ser una forma, como en otros casos, de preservar el orden social; es decir, el imperativo social genera furia y la persona debe expresarla de alguna manera. Ella se ha ubicado, sacrificialmente, en el lugar que el orden le ha asignado. La madre de *Casualmente de negro*, más dramáticamente, se esfuerza también excesivamente por someterse al Gran Amo, con una sobre adaptación al orden social establecido.

Todo lo anterior nos conduce a postular que la mayoría de madres de nuestra dramaturgia están dispuestas a renunciar a ser el Gran Otro omnipotente para sus hijos, es decir, permitir el ingreso del orden simbólico a su psiquismo, siempre y cuando estén satisfechas con sus vínculos de pareja. Solo si existe esta satisfacción, la madre valida y respeta el orden social establecido. Se pierde, en este sentido, la posibilidad de evaluar realista y objetivamente la adecuación del hombre al cumplimiento de sus funciones paternas. Entonces, el orden simbólico puede variar, según la pareja que tenga al lado, y las madres se tienden a acomodar a los imperativos sociales que defiende el hombre a quien aman. Teresa, en *La cisura de Silvio*, ha validado a su pareja hasta donde le ha sido posible idealizarlo. Cuando él la deja ella pretende negarlo. Le cambia de nombre a su hijo, que en adelante se llamará Rodolfo (como el abuelo materno) y no Silvio, y le cuenta una historia de la muerte del padre.

Daniela, en *Entonces Alicia cayó*, intenta fomentar la comunicación entre su hija y el padre, busca que él responda a sus obligaciones, pero tampoco va a empeñarse en conservar una buena imagen de él ante su hija. Si bien es objetiva en sus críticas, a veces parece que éstas surgieran solo de una necesidad de defenderse por comparación ante una hija adolescente que insiste en devaluar a su madre. Ana, por su parte, en *La mujer espada* -a pesar del abandono- sí desea validar a Miguel ante su bebé inmortalizando sus canciones, igual que durante un tiempo hace Marta en *El día de la luna*. Amalia, en *Tinieblas*, idealiza a Lalo, cuyas manos son un fetiche, y cuando llega la inevitable devaluación, la negación es absoluta y convierte sus propias manos, en la masturbación sistemática de su hijo, en su sustituto fálico.

Podemos concluir, finalmente, que parecen existir tres posibilidades en cuanto a la participación de la madre en la inscripción del orden simbólico: madres que interfieren abiertamente con este hito evolutivo; madres que intentan validarlo; y madres que funcionan ambivalentemente al respecto. Como es de esperar, algunas madres alternan entre estas tres posiciones, pues no se trata de categorías rígidas ni excluyentes, sino más bien de posiciones que se pueden superponer o entre las cuales se puede oscilar.

Madres Ambivalentes Respecto a la Inscripción del Orden Simbólico

Empecemos con el modelo de madres ambivalentes frente a la función paterna y su validación, por ser el más frecuente. En este grupo tenemos, por ejemplo, a la madre de *Vladimir*. Ella insiste en que él le escriba a su padre ausente, pero lo hace así: “Nada. No tengo nada que decirle. Más bien tú deberías escribirle. Aunque sea unas líneas. (...). No pongas pretextos, *Vladimir*. Es tu papá y siempre se preocupa por ti. (...). Aquí te dejo la máquina de escribir...” (Santistevan, 1999, p. 146).

Entre otras de las madres ambivalentes respecto a la función paterna tenemos a María, en *Cristo light*. Ella siente estar salvando a su hijo de un Gran Amo perverso representado en la sociedad de consumo, pero a la vez se lo está entregando en sacrificio. Esta función es desplazada a Dios mismo, a quien valida y a la vez niega de modos omnipotentes: “Yo te hice sola” (Adrianzén, 2000, p. 38). En *Historia de un gol peruano*, a pesar de que la madre ha sido percibida por los hijos como irrespetuosa del padre como esposo, ella le dice a su hijo, una vez que el padre ha muerto: “Tu padre te habría dicho lo mismo, hijo. Él era el primero que te habría enseñado lo que es la responsabilidad” (Bushby, 2001, p. 434).

En *Números reales*, Virginia interfiere en las funciones paternas en tanto explicita la enfermedad mental de su esposo ante sus hijos, pero lo valida en la medida en que lo ama y lo quiere cerca de ella, incapaz, -igual que María- de defender a sus hijos de un

padre perverso. Por último, Mario, en *Respira*, se cuestiona: “Má... ¿es muy malo querer creer en Dios?”, y su madre le responde: “No, mi amor, cómo va a ser malo. Al contrario, es útil para tener un consuelo cuando se sufre. No le hagas caso a Renato y menos a tu padre” (Adrianzén, 2009a, p. 37).

Tal vez una de las madres que más desean e intentan validar a la figura paterna y su ley es Daniela en *Entonces Alicia cayó*. Sin embargo, también termina atrapada, a partir de la objetividad, en el terreno de la ambivalencia. Ella habla de su ex-esposo con su hija, destacando sus inconsistencias a la vez que disculpándolas: “Tu papá es un buen hombre, te quiere mucho, pero la verdad es que las primeras cien veces que él no llegó a la hora, temí que le hubiera pasado algo, pero a partir de la 101 ya me di cuenta de que él ES así” (De Althaus, 2011b, p. 35). Cuando su hija intenta defender a su padre reclamándole que a veces ella también se retrasa, le quedan pocas ganas de seguir justificándolo: “¡...pero por lo menos tengo mis prioridades claras, y nunca te dejaría plantada para largarme de fin de semana con mi novio de turno, como ha hecho él!” (p. 35).

Algunas otras madres interfieren en el cumplimiento de las funciones paternas de los padres biológicos, para intentar darle lugar a otro padre más saludable. Sin embargo, en *Respira*, el resentimiento que tiñe a Pilar no le permite hacer esto con éxito. Ana María, en *Espinas*, parece estar validando al padre simbólico (Dios) pero en realidad está salvando al hijo de un Gran Amo perverso. Si bien ella cree en Dios, utiliza su misterio para empoderarse y defenderse –y defender a su hijo- de una sociedad que los margina.

En este primer grupo de madres, podríamos decir, que la ambivalencia consiste, en general, en la tendencia a intentar mostrar un orden simbólico más adaptativo. Se trabaja para validar el lugar del padre per se, aunque no se respete a la persona que ocupa este lugar. Al desplazar las madres las funciones paternas a un Otro más abstracto, a la vez que se convierten ellas mismas en padres en la práctica, terminan ellas mismas siendo la Ley. Surge así la omnipotencia y obligan a los hijos a idealizar la imagen materna mientras se devalúa la paterna. Se convierten ellas en ese Amo perverso al que han estado tratando de combatir. Con esto, además, los hijos quedan atrapados en vínculos simbióticos sin poder ubicarse verdaderamente en la vida, teniéndose que rescatarse ellos mismos de esta relación fusionante y convirtiéndose en padres de sí mismos a través de llegar a extremos.

En *Respira*, Mario se queda paralizado por el miedo que le produce la simbiosis. Al tener, al fin y al cabo, algunas figuras paternas con las que identificarse, ha salido tímidamente de la simbiosis, pero la madre, representada en el agua, lo asfixia en el

terror a desaparecer, en el miedo a la aniquilación de la fusión. Si Renato tampoco accede a un orden simbólico más adaptativo, y se enrola entre los terroristas, es principalmente porque su madre le ha dado el ejemplo de la devaluación hacia el padre, destacando sus inconsistencias. La madre de *El último barco*, le ha prohibido a su hijo, luego de la muerte del padre, que juegue fútbol, deporte del que su padre era hincha (“Si me ve jugando se pone a llorar. Hasta regaló mi pelota” (De María, 2007, p. 14).

Madres que Interfieren en la Inscripción del Orden Simbólico

En otro grupo de madres se observa una interferencia abierta con el orden simbólico. Patricia en *El nido de las palomas*, y a Giselle en *Tres amores postmodernos*, deciden prescindir del hombre. A pesar de que Patricia tiene que reconocer la necesidad del “maldito e imprescindible cromosoma Y” (Adrianzén, 1999, archivo electrónico) el orden simbólico es totalmente desafiado pues decide criar a su hijo sin la presencia del padre. Marta, por su parte, apoya a Giselle en *Tres amores postmodernos* (Adrianzén, 1997, archivo electrónico): “Todos los hombres son imbéciles. Por eso la niña crecerá feliz. Sin padre, sin malas influencias.” El vínculo corporal con el bebé durante el embarazo es el que probablemente hace que Giselle, al margen de las acciones o actitudes de Pablo, sienta un compromiso diferente: “Sé perfectamente que es un asunto mío. Desde hace ocho meses siento crecer mi asunto dentro de mi cuerpo. Te aseguro que es imposible verlo de forma ajena como lo ves tú”. María, en *Cristo light*, también decide prescindir del hombre en la crianza de su hijo: “No necesitaste de un padre. ¿Para qué? Yo te hice de mí sin ayuda, para que el ángel no se equivoque. Y solo te presto a los demás” (Adrianzén, 2000, p. 38). Un último ejemplo de la negación de la función paterna nos lo da Teresa, en *La cisura de Silvio*, afirmando con energía respecto a su hijo: “¡Él no tiene nada de su padre!” (Falcón, 2007, p. 13).

Madres que Intentan Validar el Orden Simbólico

Por último, de las madres que sí intentan validar lo paterno, podemos decir que lo hacen tendiendo a ponerse ellas mismas al margen, dejando total libertad para que el padre cumpla sus funciones. Pero al ponerse al margen, terminan desestimando al hombre del cual se desvinculan emocionalmente, como es el caso de *Tres historias del mar*. Otras madres que parecen validar a la persona del padre acatando sus decisiones y mandatos, interfieren de manera pasivo-agresiva inoculando la rabia en los hijos. Y cuando el padre es perverso, la madre defiende a sus hijos solo de modos superficiales y

exteriores. La validación y respeto al padre permanece en el plano racional, sin acompañarse de una verdadera actitud de aceptación como modelo. Podría verse este último grupo, entonces, como difuminándose también en la ambivalencia del primero, presentando, finalmente, una validación fallida del orden simbólico.

Parece posible concluir que sobresale la dificultad en la regulación de las facilitaciones. O se intenta validar la Ley social, y se termina interfiriendo con la figura paterna real, dejando a la persona del padre fuera del panorama de la socialización y crianza, buscando el poder y control absoluto; o se desestima la Ley social casi por completo. Como decía Lacan (1971a), al comienzo de la vida es la madre el Otro primordial, y por lo tanto simbólica. Ella introduce al niño en el lenguaje para dar luego lugar a la ley del padre, a través de independizarse ella misma de su bebé, validando al padre como objeto de deseo con cuya ley pueda el niño identificarse. Pero según las obras de nuestra dramaturgia, la madre no valida, más que de modos ambivalentes y contradictorios, a la figura paterna.

Identificada con su bebé, le cuesta renunciar a la sensación de omnipotencia que su maternidad le ha otorgado, pues esto implica renunciar al poder que solo así el orden social predominante le otorga. Tiende, entonces, a descartar al padre para perpetuar y hacerse cargo ella misma de la función simbólica. Sin embargo, no se puede ser juez y parte, y es una difícil tarea cumplir dos funciones en principio diseñadas para ser complementarias.

Para concluir, señalemos la correspondencia encontrada entre las actitudes de los personajes maternos frente la instauración y sostenimiento del orden simbólico, y los modelos de maternidad descritos en nuestro tercer capítulo: las madres sobreprotectoras y controladoras tienden a validar la Ley paterna de modos ambivalentes; las madres omnipotentes tienden a ser las que interfieren abiertamente con la inscripción del orden simbólico; finalmente, las madres victimizadas o pasivo-agresivas intentan validar la Ley paterna, pero termina siendo una validación fallida.



Conclusiones

A partir de los resultados obtenidos y de la discusión planteada para esta investigación, creemos poder llegar a las conclusiones que, sobre la figura materna en las obras de dramaturgia limeña contemporánea, presentamos a continuación como las más saltantes:

Las obras revisadas tienden a presentar prioritariamente personajes maternos entre 30 y 40 años, de nivel socioeconómico medio, con hijos adultos o adolescentes a quienes han criado, por variados motivos, en ausencia de una pareja. Esta situación las obliga a hacerse cargo de la manutención de sus hijos de formas prácticas, dejando en segundo plano los intereses vocacionales cuando los hay. Solo tres de los personajes analizados se dedican en exclusiva a la crianza de sus hijos, lo cual se hace posible cuando se trata de personajes de niveles socio económicos más altos.

Hemos descrito a los personajes maternos de la dramaturgia limeña contemporánea como sobrevivientes que utilizan cualquier recurso a su alcance para sacar adelante a sus hijos, aceptando incluso humillaciones y sacrificando sus propios sueños en esta empresa. Junto a la aparente fortaleza que las caracteriza, generalmente aparecen sentimientos de fragilidad, necesidad y desesperanza. En su mayoría consideran que el futuro no existe para ellas ni para sus hijos. Se trata de mujeres luchadoras y responsables respecto a las necesidades materiales de sus hijos pero desgastadas y deprimidas, sin la capacidad de cubrir sus necesidades emocionales.

La mayoría de estas madres ha vivido los primeros meses o años de sus hijos en estados depresivos importantes por el abandono de sus parejas, y solo algunas pocas han logrado reconstruir sus vidas a nivel de vínculos. Las mujeres que finalmente permanecen junto a sus parejas tienen que luchar por retenerlos, con una gran inseguridad y la consecuente devaluación sobre ellas mismas. En su mayoría son mujeres que viven con intensa culpa el hecho de no poder darles a sus hijos un padre y/o las comodidades y beneficios que una familia bien constituida implicaría. En su interacción con otras mujeres, en general son solidarias y empáticas, sobre todo si se trata de otras madres. Algunas de ellas son abiertamente infantiles y dependientes. Muchas de ellas fluctúan entre la dependencia y la autonomía obligada por las circunstancias y tienden a encontrar dificultades para desprenderse y separarse.

Existe también una tendencia en la dramaturgia limeña contemporánea a presentar madres clínicamente perturbadas. Esto, acotamos, puede estar en función de la acción dramaturgica más que de un reflejo del inconsciente social. Entre las perturbaciones que se observan tenemos madres psicóticas, perversas, y con síntomas

esquizoides. Las depresiones son los cuadros más frecuentes. Éstas pueden evidenciarse como melancolía, pero en su mayoría se presentan en modalidades agitadas, con rabia, amargura y resentimiento. La depresión postparto suele ser vista como una situación especial de regresión producida por el juego de identificaciones entre la madre y su bebé. Las personalidades con rasgos obsesivos marcados tienden a ser las más notorias sobre todo en cuanto a la necesidad de mantener todo bajo control para compensar su sensación de caos interno y externo.

La negación de las propias necesidades se evidencia en la mayoría de personajes maternos analizados, quienes, en diferentes grados, intentan dar la impresión de que “todo está bien”. La fantasía suele ser la válvula de escape más frecuente para vivir un mundo paralelo y, en segundo lugar, la Literatura. En cuanto a la prueba de realidad, sin embargo, podemos afirmar que en algunas madres de nuestra dramaturgia ésta se ve francamente afectada, apareciendo síntomas psicóticos de negación de la realidad. Cuando la madre es psicótica, no obstante, encuentra conservados los aspectos cotidianos y prácticos de la vida.

El sentido de realidad se ve también afectado con frecuencia entre los personajes analizados para este trabajo. Encontramos disociaciones y depresiones que tiñen la percepción del mundo entero al igual que la auto-percepción. En cuanto a la función de adaptabilidad algunas no logran ubicarse en su rol de madre. De hecho, algunos hijos se tienen que convertir, aun en su infancia, en cuidadores y apoyos de sus madres, invirtiéndose los roles. En ocasiones los hijos también reemplazan al padre como pareja de la madre, intentando llenar las carencias afectivas de ésta.

Los afectos desplegados por las madres analizadas son, con mayor frecuencia y claridad, el amor y ternura hacia sus hijos. Entre los afectos negativos están el miedo a la vida en general y a la soledad, así como la envidia a la libertad del hombre. Los sentimientos de culpa también aparecen, así como los de desvalidez, fracaso, vaciamiento, parálisis y la auto-devaluación. Los sentimientos de rabia y el odio se observan hacia el mundo en general y hacia los hombres en particular. Encontramos también la envidia hacia la figura masculina y, en menor medida, el orgullo y admiración hacia los hijos.

En cuanto a los mecanismos de defensa utilizados por las madres de nuestra dramaturgia, aparece con mayor preponderancia la negación. Le sigue la formación reactiva, aunque a un nivel mucho más caracterológico, transformado la agresividades e inseguridades en sentimientos de control y amor. La identificación proyectiva también parece ser caracterológica y, junto con la formación reactiva, tiñe los vínculos de estas mujeres, en general, y en particular con sus hijos, con quienes establecen vínculos

simbióticos. Los miedos, fragilidades y dolores son proyectados en los hijos, en quienes se pretenden luego reparar. También proyectan la propia agresividad en los hombres, de quienes entonces se empiezan a sentir víctimas, aunque típicamente permanecen en esa posición estimulando mayor agresividad. La proyección pura suele usarse para lidiar con asuntos más prosaicos, como por ejemplo el hecho de maliciar las intenciones que tienen otras personas hacia los hijos, en anticipación defensiva.

Las racionalizaciones de los actos y justificaciones de las decisiones respecto a los hijos son también comunes, aunque éstas se observan más circunscritas a hechos específicos y pasajeros. Abundan también las idealizaciones de los hijos. La escisión también aparece, en términos de proyectar en diferentes hijos, o en diferentes parejas, aspectos disociados de una misma. La escisión es una defensa que no solo se observa en la psicología de los personajes maternos, sino que con frecuencia se presenta en las obras también de manera simbólica, evidenciada en otros elementos escénicos o de construcción dramática.

Las defensas caracterológicas primarias suelen ser rígidas y generalmente disfuncionales. Se encuentran más escondidas y a nivel de vínculos significativos. Las defensas obsesivas son más saltantes en la presentación exterior y general de los personajes maternos. Estas defensas, generan una fachada y protegen contra el dolor. A diferencia de las defensas obsesivas, que resultan, dentro de todo, un tanto más adaptativas, las defensas primarias son las que producen mayor malestar y sufrimiento en las madres de nuestra dramaturgia. Dado que la mayoría de defensas son arcaicas y que la negación es la más saltante, la relación con la realidad de estas madres analizadas se ve perturbada con mucha frecuencia. Sin embargo, la abundancia de formación reactiva como defensa caracterológica hace que se equilibre la balanza hacia los lados más neuróticos.

Entre los recursos más saltantes de los personajes maternos de la dramaturgia limeña contemporánea, encontramos su nivel intelectual superior. También su capacidad de trabajo, responsabilidad, perseverancia y creatividad. Su racionalidad funciona como un recurso en la adaptación a una realidad triste desde la cual hay que salir adelante.

El equilibrio emocional y vincular, y por lo tanto la satisfacción en las vivencias, es precario en la mayoría de los personajes maternos analizados. A nivel caracterológico, los mayores conflictos parecen encontrarse en fijaciones orales, con depresiones, dependencia, aferramiento, vacíos, y la tendencia a generar vínculos simbióticos. Estas dificultades parecen combatirse, en muchos casos, a través de defensas anales y fachadas de control, mientras que en algunos otros casos se hace a través de una huida hacia la etapa fálica. Cuando esto último sucede suele estar vinculado a alguna patología

perversa o histérica. A pesar de la rigidez que constriñe el mundo emocional, lo anal resulta más adaptativo.

En el análisis de los vínculos de los personajes maternos con sus hijos, así como con sus parejas, es destacable la ausencia de una trama edípica triangular clásica. Las dinámicas encontradas suelen ser con mayor frecuencia diádicas y primarias.

En las obras revisadas, en general, el embarazo tiende a ser visto como una gran molestia y complicación. El rechazo inicial que éste provoca tiende a generar culpa, la misma que es convertida luego en sobreprotección. Esta sobreprotección controladora es invasiva y tiende notoriamente a la simbiosis, la cual se torna asfixiante, a veces de maneras muy intensas. El vínculo materno llega a representar así, en las obras revisadas, tanto vida como muerte. Conduce a los hijos, eventualmente, a temer todo vínculo humano, los cuales se perciben como potencialmente destructivos. Las madres mismas llegan a sentirse amenazadas por la voracidad y demanda de sus bebés, en quienes han proyectado sus propias necesidades de ser llenadas.

Algunas madres de nuestra dramaturgia son impulsivas. Entre los impulsos que estos personajes exhiben encontramos claramente la agresividad como más frecuente. El impulso sexual queda relegado a un segundo lugar, tendiendo, además, a ser reprimido. Cuando no lo es, suele desplazarse, emocional y físicamente, hacia los hijos, con matices exhibicionistas.

Con mucha frecuencia la madre se ve conducida a reemplazar al padre en sus funciones de autoridad, lo cual genera conflictos importantes sobre todo en la adolescencia de sus hijos. La sexualidad de los hijos se torna en un problema particular. En la relación de la madre con los hijos varones, la sexualidad de éstos genera celos cuando ellas padecen de alguna perturbación. Si no se trata de madres perturbadas, las obras de nuestra dramaturgia evidencian poco conflicto entre madres e hijos varones en relación al tema de la sexualidad. Cuando se trata de hijas mujeres, aparece más bien la competencia y la represión.

Predomina entre los personajes maternos estudiados la modalidad incorporativa. La lucha genérica juega aquí un rol importante. Los hijos serán casi sin excepción en las obras, sustitutos fálicos de sus madres, a través de los cuales ellas pretenderán empoderizarse. Los personajes maternos con frecuencia ven al hombre como un fertilizador, de modos utilitarios. La mirada y el deseo del hombre simbolizan la posibilidad fertilizante. Las madres de la dramaturgia limeña contemporánea buscan reeditar con sus parejas el descubrimiento de maestría corporal del bebé cuando, a través de la mirada de su madre, observa su reflejo en el espejo. La maestría corporal parece estar desplazada al embarazo; maestría corporal que no llegó a tener en tanto

identificada con su propia madre, percibida como castrada. Una vez poseedora de esta maestría y dominio, la mujer tiende a sentirse capaz de prescindir del hombre en su vida –y hacer prescindir a sus hijos de una figura paterna- de modos omnipotentes.

La mujer envidia el poder social del hombre, y la maternidad y la capacidad nutricia se convertirán en el poder que se le puede arrebatar. La fantasía de haber vaciado al hombre de su poder respecto a los hijos las hace sentir poderosas, pero a la vez las convierte en vulnerable punto de represalia agresiva. El hombre, por su parte, envidiará la posibilidad de maternidad de ellas, y alternará entre idealizar ésta y devaluar el cuerpo femenino y sus misterios.

A partir de describir la psicología individual de las madres de la dramaturgia limeña contemporánea, y de pasar luego a explorar sus vínculos tanto con sus hijos como con sus parejas, podemos identificar tres modelos de maternidad, los cuales hemos descrito como no excluyentes entre sí. El primero y más cuantioso de ellos es el de las madres sobreprotectoras y controladoras. Con frecuencia, estas madres han sido abandonadas y se presentan culposas. Un segundo grupo está compuesto por madres omnipotentes, con la tendencia es a prescindir del hombre en la crianza de los hijos. Finalmente, el tercer modelo materno está compuesto por madres victimizadas o pasivo-agresivas.

Adaptadas parcial y superficialmente a un orden social que les indica el respeto de la Ley paterna, las devaluaciones que los personajes maternos analizados hacen de sus parejas tienden a ser sutiles y encubiertas, escondidas entre bromas o entre exceso de cuidados. Las madres pasan, sin embargo, por encima de los padres de sus hijos para tomar decisiones importantes sobre la crianza de éstos. En algunos casos la devaluación puede llegar a ser abierta y hasta caricaturesca. Algunas de las madres analizadas devalúan a los hombres tras una fachada omnipotente, mientras que otro grupo de ellas se presentan más bien auto devaluadas, permaneciendo junto a una pareja maltratadora sintiendo no merecer algo mejor. Se generan así relaciones marcadas por el modo pasivo-agresivo, en donde un machismo desencadena en maltratos y con mucha frecuencia en abandono paterno. Estas situaciones dan lugar a la figura de la madre victimizada, con la consecuente construcción de una percepción negativa que de los hijos respecto a sus padres.

El padre, por su lado, también es devaluado en las obras de nuestra dramaturgia. A veces las críticas son hacia el padre real y otras veces se desplazan simbólicamente hacia Dios o a diversas autoridades sociales. Eventualmente, los hijos aprenderán a devaluar al padre y así el orden simbólico se verá interferido. En muchos casos, el orden simbólico será incorporado pero no encajará, y será finalmente rechazado.

Hemos destacado la importancia de que la madre haya logrado consolidar ella misma una identidad independiente para que pueda otorgarle a su bebé el reconocimiento que él necesita durante los procesos de separación e individuación. La dificultad que encuentran los personajes maternos para conservar su rol como mujer junto al de madre, nos parece ser clave para comprender el establecimiento de las relaciones simbióticas que establecen con sus hijos, y las posteriores complicaciones para validar la Ley paterna. Solo son en tanto existen en la dupla con su bebé y posteriormente con su hijo. Sin haberse reconocido primero a ellas mismas, las posibilidades de reconocer a otros (su bebé primero, luego el lugar del Nombre-del-Padre) disminuyen. El ingreso al orden simbólico será imposible si la simbiosis no se ha roto. Asociado a esto, encontramos el hecho de que la maternidad, efectivamente, tiende a verse en las obras analizadas como algo contrapuesto a la vida personal. La tendencia es a que, solo cuando los hijos han crecido, los personajes maternos pueden acceder a un nuevo desarrollo personal, pero a costa de tener que establecer una lejanía geográfica.

Pocas veces se encuentra en las obras analizadas un hombre facilitando la ruptura de la simbiosis madre-hijo. Suele ser la misma madre quien rompe parcialmente la simbiosis interponiendo distancia física cuando los hijos son adultos. En ocasiones, esta función es asumida por alguna persona cercana; finalmente, en otros casos (con desenlaces menos auguriosos) es el hijo mismo quien se convierte en el Nombre-del-Padre.

Parecería también que las obras estudiadas proponen que, para facilitar los procesos de individuación, debe existir una abuela que ofrezca un modelo de mujer. Al ser las abuelas biológicas modelos insuficientes, los personajes de madre de nuestra dramaturgia deben recurrir a modelos sustitutos en quienes apoyarse.

En las obras de dramaturgia limeña contemporánea, el orden simbólico es presentado generalizadamente como una farsa idealizada y, sobre todo, como un Gran Amo perverso que impone lo que hay que desear, sometiendo a sus hijos y mujeres a designios de sufrimiento y ausencia de futuro. Los personajes maternos, por su lado, tienden a validar este mandato de sacrificio. Podemos agregar, adicionalmente, que en las obras revisadas la característica generalizada es el desplazamiento de las funciones paternas hacia un Gran Amo imaginario, pues el padre biológico o su sustituto no existe (ha abandonado o ha sido descartado por la madre).

Las obras de nuestra dramaturgia plantean que dentro del orden social en el que vivimos es el hombre quien ostenta un poder social indiscutible. Los personajes maternos se ubican ante esto, mayoritariamente, de dos formas: tienden a rebelarse y a no querer

ajustarse a un orden simbólico y social dominante, o se ubican, sacrificialmente, en el lugar que el orden les ha asignado.

Si bien por un lado, los personajes paternos parecen necesitar afirmar su poder a través de imponerse como Amos, los personajes maternos se debaten entre aceptar racionalmente la existencia de un orden simbólico establecido, y el reconocerse como el real lacaniano que descompleta la estructura dominante a la vez que la sostiene. En este sentido aparece la idea de que solo la muerte del padre -Gran Amo obscuro en el ejercicio de su poder- permite que ingrese en la estructura eso que la descompleta y debe ser negado: la mujer. Hay que enfatizar aquí que se entiende Mujer como diferente de Madre. Parte de las dificultades encontradas en los vínculos diseñados en las obras de nuestra dramaturgia es que los personajes analizados en esta investigación parecen no poder conciliar, en una integración armónica, ambos roles.

Todo lo anterior nos conduce a postular que la mayoría de madres de la dramaturgia limeña contemporánea están dispuestas a renunciar a ser el Gran Otro omnipotente para sus hijos (es decir, permitir el ingreso del orden simbólico a su psiquismo), siempre y cuando estén satisfechas con sus vínculos de pareja. Solo si existe esta satisfacción, la madre valida y respeta el orden social establecido. Se pierde, en este sentido, la posibilidad de evaluar realista y objetivamente la adecuación del hombre al cumplimiento de sus funciones paternas.

A partir del análisis realizado se puede concluir, finalmente, que existen tres posibilidades en cuanto a la participación de la madre en la inscripción y sostenimiento del orden simbólico: madres que interfieren abiertamente, madres que intentan validar la función del padre, y madres que funcionan ambivalentemente al respecto.

El grupo de madres ambivalentes es el más abundante. Su ambivalencia consiste, en general, en la tendencia a validar el lugar del padre per se, aunque no se respeta a la persona que ocupa este lugar en la familia. Al asumir ellas mismas las funciones de la Ley, se vuelven omnipotentes y controladoras. Se terminan convirtiendo, finalmente en el Amo perverso al que han estado tratando de combatir. Con esto, además, los hijos quedan atrapados en vínculos simbióticos. Hemos asociado este tipo de participación en la inscripción del orden simbólico, entonces, con el modelo sobreprotector de madre.

En cuanto al grupo de madres que parecen validar a la persona del padre acatando sus decisiones y mandatos, éstas interfieren de manera pasivo-agresiva a través de victimizarse. La validación y respeto al padre permanece en el plano racional, sin acompañarse de una verdadera actitud de aceptación que funcione como modelo para los hijos. Podría verse este grupo, entonces, como difuminándose también en la

ambivalencia del primero. Asociamos con este grupo de madres, evidentemente, al tipo pasivo-agresivo.

Por último, el modelo omnipotente de maternidad concuerda con la interferencia abierta de la figura materna en la inscripción del orden simbólico. Podemos concluir que, en general, en las obras de dramaturgia limeña contemporánea parece destacar el hecho de que a los personajes maternos se les dificulta renunciar a la sensación de omnipotencia que su maternidad les ha otorgado, pues esto implica renunciar al poder que solo así el orden social predominante les permite.

La literatura dramática se escribe para ser representada, y esta particularidad sesga, inevitablemente, la presentación de sus personajes. Entre los sesgos encontrados para ajustarse a las necesidades de un eventual montaje escénico, está el hecho de que los personajes de hijos sean mayoritariamente adolescentes o adultos, pues conseguir niños actores no es sencillo. Esta consideración hace que las edades de los personajes maternos, correspondientemente, también tiendan a ubicarse en un rango de edad determinado. Por otro lado, cabe suponer que los autores escriben identificados con un inconsciente colectivo pero a la vez lo hacen para procesar circunstancias personales, motivo por el cual puede ser que conflictos y escenarios más recientes en sus vidas, y por lo mismo más conscientes, sean los que emerjan en su trabajo. Adicionalmente, la dramaturgia -como cualquier expresión literaria- tenderá a presentar casos extremos para intensificar las emociones del espectador. Sin embargo, debe destacarse su potencial para identificar temas conflictivos, así como la exposición de los mecanismos inconscientes implicados. En este sentido confirmamos la dramaturgia como una expresión cultural rica para el análisis psicológico.

La revisión de textos dramatúrgicos para este trabajo nos ha planteado una gran cantidad de interrogantes -como la bibliografía metodológica advierte que sucederá en este tipo de investigación. Hemos tratado de responder a muchas de estas interrogantes. Sin embargo, en tanto las preguntas se abrieron generando múltiples ramificaciones con temas vinculados, muchas de ellas han tenido que dejarse señaladas para no alejarnos de los objetivos de esta investigación. Por ejemplo, habría mucho más que decir sobre la relación entre el aborto (o las fantasías al respecto) y la posterior simbiosis materna. También ameritarían una mayor exploración y profundización los temas de pareja, el concepto de amor y la imagen corporal femenina. Adicionalmente podríamos plantearnos llevar estos temas al estudio empírico de casos, buscando comparar dos fuentes de datos.

En particular la literatura dramatúrgica revisada para esta investigación ha abierto una serie de interrogantes sobre la identidad genérica. Por un lado -y de acuerdo a la

concepción lacaniana de la mujer como un significado sin significante, aquello que descompleta la estructura dominante en tanto no está representada en ella-, encontramos una figura femenina que no termina de esclarecer su identidad más que por oposición a la imagen masculina dominante, en ausencia de una construcción de identidad que surja de la femineidad misma. Por otro lado, en una línea más culturalista -coincidiendo con los postulados de Chodorow (1978)-, la dramaturgia limeña contemporánea parece sugerir a la vez que es el hombre quien se siente compelido a forjar y reforzar su identidad masculina a partir de diferenciarse de lo femenino materno. Se abre aquí un debate con muchas posibilidades. Esta investigación se ha inclinado a concluir que ambos, hombre y mujer, rechazan sus lados femeninos, y destaca las ventajas de que ambos géneros abrazasen lo femenino para, juntos, otorgarle un lugar en la estructura social.

Otro tema que amerita mayor exploración es el del embarazo como crisis evolutiva (Benjamin, 1996; Pines, 1972, 1993; Raphael-Leff, 1995). Poco existe sobre las particularidades que puede tener este proceso en nuestro país, considerando además la diversidad cultural que nos caracteriza. Por el momento, la dramaturgia limeña contemporánea nos plantea que la tendencia es a que, solo cuando los hijos han crecido, los personajes maternos pueden acceder a un nuevo desarrollo personal. Habría que preguntarse qué otros factores -culturales, sociales y personales-, además de la sugerida ausencia de apoyo de una pareja, están implicados en esta prolongación de los tiempos esperados para resolver tal crisis evolutiva. Adicionalmente, si bien la situación de embarazo coloca a la mujer en un estado corporal particular, sugerimos profundizar desde la Psicología el estudio de cómo experimenta el hombre, como crisis evolutiva de potencial crecimiento, el embarazo de su pareja.

Por último, habíamos presentado la propuesta de Olivier (1987) respecto a que hombre y mujer, con la misma fuerza ambos, repiten inconscientemente situaciones en búsqueda de la simbiosis materna perdida. Para esta autora el amor es la tentativa de anular la diferencia y la falta, de renunciar a lo individual y de reencontrar la fantasía primitiva de la unidad con la madre omnipotente. Sin oponernos a este planteamiento, en esta investigación hemos puesto de relieve que, más que la simbiosis, las madres de la dramaturgia limeña contemporánea buscan reeditar con sus parejas el descubrimiento de maestría corporal del bebé cuando, a través de la mirada de su madre, observa su reflejo en el espejo. Es decir, buscan retomar su propio proceso inconcluso de separación e individuación. Este intento tiende a terminar de modos radicales: una vez poseedora de esta maestría y dominio, la mujer tiende a sentirse capaz de prescindir del hombre en su vida -y a hacer prescindir a sus hijos de una figura paterna. Con esto se establece la

simbiosis entre ella y sus hijos, y su omnipotencia dificulta, una vez más, la separación. Se reinicia así el círculo vicioso que coloca siempre más allá la identidad individual.



Referencias

- Adrianzén, E. (1997). *Tres amores postmodernos*. Inédito.
- (1999). *El nido de las palomas*. Inédito.
- (2000). Cristo light. *Muestra, I (2)*, pp. 10-53.
- (2006). Espinas. En Roberto Ángeles, *Dramaturgia de la historia del Perú*. Lima: Tarea, pp. 11-56.
- (2009a). Respira. *Ponemos tu obra en Escena*. Segundo concurso de dramaturgia peruana 2008. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica, 15-77.
- (2009b). El día de la luna. Lima: Teatro Bellavista ediciones.
- (2011). Diecisiete camellos. En Lola Proaño y Percy Encinas. *Dramaturgia Ecuador-Perú*. Lima: Universidad Científica del Sur, pp. 313-340.
- Amati Mehler, J. (2006). La maternidad. En: Zelaya, C., Mendoza, J. y Soto, E. (eds.). *La maternidad y sus vicisitudes hoy*, 37-54. Lima: Siklos.
- Anzieu, A. (1993). La mujer sin cualidad. Resumen psicoanalítico de la feminidad. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bellak, L. y Small, L. (1970). *Psicoterapia breve y de emergencia*. México D.F. : Ed. Pax-México.
- Banister, P. (1984). *Qualitative methods in psychology*. Philadelphia: Open University Press.
- Benjamin, J. (1996). *Los lazos del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Bernstein, P. (2004). Mothers and daughters from today's Ppychoanalytic perspective *Psychoanalytic Inquiry*, 24, 5, 601-629.
- Bettelheim, B. (1988). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Bion, A. (1972). *Una teoría del pensamiento*. Buenos Aires: Hormé.
- Bowlby, J. (1989). *Una base segura*. Buenos Aires: Paidós.
- Brent, A. (1998). Parenting alliance as a predictor of father involvement: An exploratory study. *Politics and Health*, 47, 3, 229-337.
- Bushby, A. (2001). Historia de un gol peruano. En Roberto Ángeles y Gino Luque (eds.), *Dramaturgia peruana II*. Lima: Latinoamericana, pp. 417-482.
- (2009). El salto de los huérfanos: El posmodernismo sin modernismo de la dramaturgia peruana actual. *Caja Negra*. Temas de actualidad en las artes escénicas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, 23-24.
- (2011). *Románticos y Postmodernos. La dramaturgia peruana de cambio de siglo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Chemama, R. y Vandermersch, B. (2004). *Diccionario del psicoanálisis*. Madrid: Amorrortu.
- Chodorow, N. (1974). Family structure and feminine personality. En Zimbalist, M. (ed.). *Woman, culture and society*. 43-66, Los Angeles: Standford University Press.
- (1978). *The reproduction of mothering*. Berkeley: University of California Press.
- (1989). *Feminism and psychoanalytical theory*. New Haven: Yale University Press.
- Code, L. (1995). *Taking subjectivity into account*. New York: Routledge.
- Cohan, M. (2003). The package deal: Marriage, work, and the fatherhood in men's lives. *Journal of marriage and family*, 65, 2, 498.
- Conran, S. (1975). *Superwoman*. London: Sidgwick and Jackson.
- De Althaus, M. (2003). Tres historias del mar. *Muestra*, 4 (12), pp. 5-19.
- (2006). Ruido. En Roberto Ángeles, *Dramaturgia de la historia del Perú*. Lima: Tarea, pp. 313-356.
- (2011a). La mujer espada. En Lola Proaño y Percy Encinas. *Dramaturgia Ecuador-Perú*. Lima: Universidad Científica del Sur, pp. 447-490.
- (2011b). Entonces Alicia cayó. *Ponemos tu obra en Escena. Tercer concurso de dramaturgia peruana 2010*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica, 19-108.
- De Lauretis, T. (1984). *Semiotics and experience*. Bloomington: Indiana University Press.
- De María, C. (1996). *Página de los dramaturgos del Perú*. Recuperado de <http://dramaturgosedelperu.blogspot.com>
- (2007). El ultimo barco. En *Salidas de emergencia*. Lima: Solar, pp. 5-63.
- (2008, 17 de julio). ¿Por qué estás hablando solo? *Tu vida es puro teatro*. Recuperado de <http://blogs.elcomercio.pe/tuvidaespuroteatro/2008/07/te-voy-a-confesar-porque.html>
- De Mijollá, A. (2007). *Diccionario internacional de psicoanálisis*. Madrid: Ed. Akal.
- Denzin, N. y Lincoln, Y. (2002). *The qualitative inquiry reader*. Thousand Oaks: Sage publications.
- Dervin, D. (2007). The modernization of fatherhood: A social and political history. *The Journal of Psychohistory*, 35, 1, 105-112.
- Dumett, R. (1999). Números reales. En Roberto Ángeles y José Castro Urioste (eds.). *Dramaturgia peruana*. Lima: Latinoamericana, pp. 335-401.
- Evans, D. (1997). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- Eggebeen, D. (2001). Does fatherhood matter for men? *Journal of marriage and family*, 63, 2, 381-394.
- Falcón, V. (2007). La cisura de Silvio. *Muestra*, 7 (15), pp. 6-52.

- Feracho, L. (2005). *Linking the Americas. Race, hybrid discourses, and the reformulation of feminine identity*. New York: State University of New York Press.
- Fonagy, P. y Target, M. (1996a). Playing with reality I: Theory of mind and the normal development of psychic reality. *International Journal of Psychoanalysis*, 77, 217-232.
- Fonagy, P. y Target, M. (1996b). Playing with reality II: The development of psychic reality from a theoretical perspective. *International Journal of Psychoanalysis*, 77, 479-476.
- Freeman, T. (2008). Psychoanalytic concepts of fatherhood: Patriarchal paradoxes and the presence of an absent authority. *Studies in Gender and Sexuality*, 9, 2, 113-140.
- Freud, S. (1972a). La interpretación de los sueños. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1900).
- (1972b). Tres ensayos sobre teoría sexual. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo IV. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1905).
- (1972c). El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo IV. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1907).
- (1972d). Teorías sexuales infantiles. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo IV. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1908).
- (1972e). El poeta y los sueños diurnos. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo IV. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1908).
- (1972f). Análisis de la fobia de un niño de cinco años. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo VI. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1909).
- (1972g). Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo V. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1910).
- (1972h). Los dos principios del funcionamiento mental. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo V. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1911).
- (1972i). Un caso de paranoia contrario a la teoría psicoanalítica. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo V. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1915).
- (1972j). Historia de una neurosis infantil. El caso del hombre de los lobos. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo V. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1918).
- (1972k). La organización genital infantil. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo VII. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1923).
- (1972l). El yo y el ello. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo VII. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1923).

- (1972m). La disolución del complejo de Edipo. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo VII. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1924).
- (1972n). Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo VII. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1925).
- (1972o). Dostoievski y el parricidio. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo VIII. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1928).
- (1972p). Sobre sexualidad femenina. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo VIII. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1931).
- (1972q). Personajes psicopáticos en el teatro. *Obras Completas de S. Freud*. Tomo IV. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo publicado en 1942).
- Fuller, N. (2005). Impases de la paternidad. Transiciones. *Revista de la Asociación Peruana de Psicoterapia Psicoanalítica de Niños y Adolescentes*. 10, 125-134.
- Fuster, J. (2001). La virgen y la prostituta: imágenes contrapuestas del deseo masculino a través del cine argentino. *Chasqui*, 30, 2, 65-75.
- Goldscheider, F. (2008). Single by chance, mothers by choice: How women are choosing parenthood without marriage and creating the new american family. *Social Forces*, 86, 4, 1852-1854.
- González Rey, F. (1999). *La investigación cualitativa en Psicología*. Sao Paulo: EDUC
- (2007). *Investigación cualitativa y subjetividad*. México D.F.: Mc Graw Hill.
- Green, A. (1990). *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Habra, H. (2004). Recuperación de la imagen materna a la luz de elementos fantásticos en Pedro Páramo. *Chasqui*, 33, 2; 90-104.
- Hall, S. (2003). *Representation. Cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications.
- Hamer, J. (1997). The fathers of "fatherless" black children. *Families in Society*, 78, 6, 564-579.
- Harding, S. (1991). *Whose science? Whose knowledge?* New York: Cornell University Press.
- Harris, L. (1995). Fathers and absent fathers: Sociodemographic similarities in Britain and The United States. *Journal of Men's Studies*, 4, 2, 177.
- Hayden, J. (2008). *The transmission of birth stories from mother to daughter: Self-esteem and mother-daughter attachment*. New York: Routledge.
- Horn, W. (1997). You've come a long way, daddy. *Policy Review*. 84, 24-31.
- Horney, K. (1980). *Psicología femenina*. Madrid: Alianza editorial.

- Hughes, J. (1990). *Reshaping the psychoanalytic domain*. Los Angeles: University of California Press.
- INEI. (2010, marzo). *Perú: Tipos y ciclos de vida de los hogares, 2007*. Resumen Ejecutivo recuperado de <http://www.inei.gov.pe/biblioineipub/bancopub/Est/Lib0870/libro.pdf>
- Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jung, C. (1983). *Teoría del psicoanálisis*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Justad, M. (2000). Throwaway dads: The myths and barriers that keep men from being the fathers they want to be. *Journal of Men's Studies*, Apr 30, 8, 3, 420-450.
- Kelen, J. (1988). *El nuevo padre: Un modelo distinto de paternidad*. Madrid: Grijalbo.
- Kirchhausen, M. (1990). *Casualmente de negro*. Indédito.
- Klein, M. (1976). Algunas reflexiones sobre la Orestiada. *Obras completas*. Tomo VI. Buenos Aires: Hormé.
- Kristeva, J. (1975). *From one eternity to another. Desire in language. A semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press.
- (1980). *El tiempo de las mujeres*. Nueva York: Columbia University Press.
- Lacan, J. (1971a). El estadio del espejo. En: *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI. 5-35.
- (1971b). Los tres tiempos del Edipo. En: *Seminario V*. Buenos Aires: Paidós. 185-202.
- (1982a). La esencia de la tragedia. En: *Seminario VII*. Buenos Aires: Paidós. 293-343.
- (1982b). La dimensión trágica de la experiencia analítica. En: *Seminario VII*. Buenos Aires: Paidós. 346-387.
- (2006). *Seminario 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. B. (1983). *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Ed. Labor.
- Lévi-Strauss, C. (1997). *Antropología estructural: Mito, sociedad y Humanidades*. Madrid: Siglo XXI.
- Lipovetsky, G. (1999). *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama.
- Lora, C. (2007). *Identidad de rol genérico en tres poetas peruanas*. Tesis Mag. Lima: PUCP.
- Marsiglio, W. (1998). Constructing fatherhood: Discourses and experiences. *Contemporary Sociology*, 27, 6, 590-592.
- Martin-Marquez, S. (2004). Pedro Almodóvar's maternal transplants: From Matador to All about my mother. *Bulletin of Hispanic Studies*, 81, 4, 497-110.
- Martinez-Expósito, A. (2000). Contempla mis heridas: el cuerpo mancillado en Almodovar. *Journal of the Australasian Universities Modern Language Association*, 94, 83-109.
- Miller, J.A. (2006). *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires: Paidós.

- Minsky, R. (1996). *Psychoanalysis and gender. An introductory reader*. London: Routledge.
- Miyashiro, A. (2001). Función velorio. En Roberto Ángeles y Gino Luque (eds.), *Dramaturgia peruana II*. Lima: Latinoamericana, pp. 489-416.
- Nieto, J. (2001). *Tinieblas*. Inédito.
- Nim, A. (1981). *In favour of the sensitive man and other essays*. London: W.H. Allen, Ltd.
- Olivier, Ch. (1987). *Los hijos de Yocasta*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Panceira, A. (1997). *Clínica psicoanalítica a partir de la obra de Winnicott*. Buenos Aires: Lumen.
- Pickard, M. (1998). Fatherhood in contemporary society. *Family Relations*, 47, 2, 205-209.
- Pines, D. (1972). Pregnancy and motherhood: interaction between fantasy and reality. *British Journal of Medical Psychology*, 45, 333-343.
- (1993). *A woman's unconscious use of her body*. London: Vriago.
- Quinn Patton, M. (1994). *Qualitative evaluation and research methods*. California: Sage Publications.
- Raphael-Leff, J. (1995). *Pregnancy, the inside story*. New Jersey: Jason Aronson Inc.
- Reisz, S. (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Barcelona: Asociación española de estudios literarios.
- Rodríguez, G., Gil, J. y García, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- Rosefeldt, Paul. (1995). *The Absent Father in Modern Drama*. New York: Peter Lang.
- Roudinesco, E. (2003). *La familia en desorden*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sacha, C. (2010). *Lecciones de fe*. Inédito.
- Sagasti, P. (2006). *La familia en el teatro limeño: la alegoría de la nación de entremilenios*. Tesis doctoral. University of North Carolina.
- Santistevan, A. (1999). Vladimir. En Roberto Ángeles y José Castro Urioste (eds.). *Dramaturgia peruana*. Lima: Latinoamericana, pp. 127-172.
- Sara-Lafosse, V. (2007). *Liderazgo y responsabilidades compartidas entre los padres*. Documento de trabajo presentado en la I Convención nacional "La familia, núcleo del desarrollo humano y social, Ministerio de la Mujer y del Desarrollo Social – MIMDES. Recuperado de http://www.mimdes.gob.pe/archivos_sites/daff/diafamilia/ponencias/mesa4/sara_la_fosfef.pdf
- Schwalbe, M. (2005). Fatherhood politics in the United States: Masculinity, sexuality, race and marriage. *Contemporary Sociology*, 34, 4, 399-402.

- Sendin, C. (2000). *Diagnóstico psicológico: bases conceptuales y guía práctica en los contextos clínico y educativo*. Madrid: Ed. Psimática.
- Shawn, D. (2006). Father responsivity: Couple processes and the coconstruction of fatherhood. *Family Process*, 45, 1, 19-38.
- Shrier, D. (2004). Adult Mother-Daughter Relationships: A review of the Theoretical and Research Literature. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry*, 32, 1, 91-116.
- Soberón, S. (2005). Una nueva generación de autores teatrales. *Libros y artes*. www.bnp.gob.pe/portallbnp/pdf/libros_y_artes/Librosyartes8_10.pdf
- Sommer, D. (1998). *Not just a personal story: Women's testimonios and the plural self*. Ithaca: Cornell University Press.
- Spruijt, E. y Duindam, V. (2002). Was there an increase in caring fatherhood in the 1990s? Two dutch longitudinal studies. *Social Behavior and Personality*, 30, 7, 683-696.
- Torres, N. (2005). *Los procesos de identificación entre el actor y sus personajes*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Torres, N. (2010). *La escena paterna. Dramaturgia y psicoanálisis*. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima.
- Tyler, L. (1994). Mother-Daughter Myth and the Marriage of Death in Steel Magnolias *Literature/Film Quarterly*, 22, 2, 98-105.
- Valdés, María Elena. (1995). Verbal and visual representation of women: Como agua para chocolate/Like Water for Chocolate. *World Literature Today*, 69, 1, 78-82.
- Vals, J. L. (1995). *Diccionario freudiano*. Buenos Aires: Colección Continente/contenido.
- Vasilachis, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Verhaeghe, P. (2001). *El amor en los tiempos de la soledad. Tres ensayos sobre el deseo y la pulsión*. Buenos Aires: Paidós.
- Warner, M. (1999). *From the beast to the blonde. On fairy tales and their tellers*. New York: The Noonday Press.
- Whitehead, B. (1996). Women and the future of fatherhood. *The Wilson Quarterly*, 20, 2, 30-33.
- Winnicott, D. W. (1992). *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador*. Barcelona: Gedisa.
- (1993). *El niño y el mundo externo*. Buenos Aires: Hormé.
- Wolf, N. (2001). *Misconceptions: Truth, lies and the unexpected on the journey to motherhood*. London: Chatto and Windus.
- Zizek, S. (1991). *El acoso de las fantasías*. México D.F.: Siglo XXI.



Apéndice A

Personajes Maternos Trabajados

Autor	Obra	Año de estreno	Personaje	Particularidades
Adrianzén, Eduardo	Cristo light	1997	María	-
	Diecisiete camellos	2010	Dora	-
	El día de la luna	1996	Marta	Personaje que no aparece
	El nido de las palomas	2000	Patricia	Embarazada toda la obra
			Mónica	Embarazada toda la obra
	Espinas	2001	Ana María	Embarazada parte de la obra
	Respira	2009	Pilar	-
	Tres amores postmodernos	1998	Giselle	Embarazada toda la obra
			Nena	Embarazada toda la obra
Miriam			Embarazada toda la obra	
Bushby, Alfredo	Historia de un gol peruano	2000	Mujer	-
De Althaus, Mariana	Entonces Alicia cayó	2011	Alba	Decide no ser madre
			Alicia	Desea ser madre
			Daniela	-
	La mujer espada	2010	Ana	Embarazada parte de la obra
			Luisa	Además abuela
	Ruido	2006	Augusta	-
Tres historias del mar	2003	--	Personaje que no aparece	
De María, César	El último barco	2004	Madre	-
Dumett, Rafael	Números reales	1994	Virginia	-
Falcón, Víctor	La cisura de Silvio	2006	Aurora	Además abuela
			Teresa	-
Kirchhausen, Maritza	Casualmente de negro	1990	Rosa	Personaje que no aparece
Miyashiro, Aldo	Función velorio	2000	Clara	Embarazada toda la obra
Nieto, Jaime	Tinieblas	2001	Amalia	-
Sacha, Claudia	Lecciones de fe	2010	Esperanza	Madre adoptiva
			María Fe	Madre adoptiva
Santistevan, Alfonso	Vladimir	1994	Mamá (María Elena)	-



Apéndice B

Resúmenes de las obras trabajadas

Adrianzén, Eduardo:

Cristo light

Una humilde muchacha llamada María es violada en el puerto del Callao. Delusiva, cree haber sido visitada por el Espíritu Santo. Tiene un hijo, a quien nombra Jesús. A diferencia de los habitantes del barrio en donde viven, Jesús es rubio. En la adultez de Jesús, María y su hijo, junto a un grupo de otras personas, se ganan la vida representando en los barrios la Pasión de Cristo en Semana Santa. Este grupo es descubierto por unos reporteros que televisan, como nota curiosa, la coincidencia de nombres. Un empresario televisivo contrata a este joven Jesús para un programa de consejo espiritual. Jesús acepta la propuesta con inocencia para darse cuenta que no tendrá libertad de expresión, sino que deberá ceñirse a requerimientos publicitarios y de imagen con fines lucrativos. Mientras tanto, la televisión lo ha convertido ya en un fenómeno de popularidad de quien se esperan milagros. Jesús decide pedirle a su primo Juan, vinculado al terrorismo, que lo mate verdaderamente durante una representación, para poder dar una lección al mundo, ávido de crudeza en los medios. El plan se trunca y Jesús es enviado a una institución mental, donde es visitado por su madre, quien todavía estimula sus esperanzas de proclamar las enseñanzas de Dios.

Personajes:

- Jesús, hijo de María.
- María, madre de Jesús.
- Juan, primo de Jesús.
- Jean Paul, empresario televisivo.
- Silvana, su asistente.
- Andrea, joven y predilecta seguidora de Jesús.
- Panizo, participante del grupo de representaciones de La Pasión de Jesús.

Diecisiete camellos

Relata la historia de una familia, donde el padre se encargó de inculcar a sus tres hijos el odio hacia Chile como consecuencia de la guerra. La madre se ha enamorado de un chileno con quien planea quedarse a vivir en Chile, lo que genera todo un encuentro de emociones en sus tres hijos, quienes siempre han dependido material y emocionalmente de su madre, ya que su padre está desaparecido desde hace 16 años. Sin encontrar un lugar en la sociedad, y obsesionados con que todos lo malo que le ocurre al Perú es consecuencia de la guerra, consideran el acto de su madre como una traición, ya que los “abandonará” para irse con el “enemigo” chileno. Al final de la obra se aclara la verdad sobre la enigmática desaparición del padre. Éste había sido detenido cuando intentaba estrangular a su esposa. Luego de matarla, planeaba envenenar con raticida a sus tres hijos de 9, 7 y 5 años a su regreso del colegio. Delirante, es internado en un hospital mental, donde se suicida.

Personajes:

- Andrés. 25 años, ex universitario, hijo de Dora.
- Francisco. 23 años, ex oficial del ejército, hijo de Dora.
- Miguel. 21 años, desempleado, hijo de Dora.
- Dora. 43 años, madre de Andrés, Francisco y Miguel.
- La Patria.
- Un soldado desconocido de la Batalla de Arica.
- Un soldado desconocido de la Batalla de Miraflores.

El día de la luna

Gabriel abandonó a su hijo Roberto a los 11 años, diciéndole que iba a un viaje y que volvería en tres meses. Roberto ha sido criado por su madre y su padrastro, y no ha recibido ni una carta de su padre verdadero. En la adultez, es representante de una empresa de celulares y está orgulloso de haber superado el abandono de su padre y haberse convertido en un profesional exitoso. En viaje de negocios, un accidente lo deja varado en Huarmey y descubre que el hombre a cargo del hospedaje en el que se ve obligado a pasar la noche, es su padre. Lleno de rencor, Roberto se niega a hablar con él. Sin embargo, Gabriel le dice a su hijo que se está muriendo de cáncer, para que le tenga compasión y se quede. Se trata de una mentira para manipularlo. Logran conversar e intercambiar opiniones sobre cómo cada uno vivió la separación. Roberto se va, y regresa al poco tiempo a visitar a su padre, pero una vez más, éste se ha ido.

Personajes:

- Roberto. 28 años, economista. Hijo de Gabriel y Marta.
- Gabriel. 51 años, ex-músico. Padre de Roberto, atiende en un restaurante de carretera.
- Ana. Entre 25 y 30 años, dueña de un restaurante de carretera y pareja actual de Gabriel.
- Marta. Madre de Roberto, personaje que nunca aparece pero de quien se habla.

El nido de las palomas

Raúl, escritor, y su esposa Mónica, embarazada de 7 meses, están a punto de emigrar a España. Durante los días previos a su viaje reciben la visita de Patricia, una antigua amiga de la pareja, quien en algún momento tuvo una relación fugaz con Raúl, y quien ha vuelto de los EEUU donde reside hace años para dar a luz en el Perú. Durante estos días, mientras se acercan todas las fechas, la del viaje y la de los partos, los tres personajes procuran acercarse mutuamente entre ellos para reafirmarse en sus decisiones: Raúl, quien se siente frustrado y estéril en Lima, sin posibilidad ni motivación alguna de crecer como escritor, quiere vivir en España con la idea de que obtendrá en Europa el estímulo que le hace falta; Mónica, a quien le cuesta abandonar su entorno y sus costumbres quiere convencerse que acompañar a su esposo es lo mejor para ella, para él y para su matrimonio; y Patricia, quien contra lo que afirma no ha venido al Perú a dar a luz por voluntad propia sino como única salida ante la ruptura evidente de su relación con Steve, padre norteamericano de su hijo. En ese tiempo, revelan ante ellos y ante el público cómo sus convicciones y sueños juveniles se han vuelto lejanos y como su actitud hacia el país se ha vuelto más desconfiada y hasta cínica. Finalmente, los hechos resuelven las dudas, pero de manera distinta a como esperaban. Cuando están por ir al aeropuerto, Mónica empieza a tener contracciones y entra en trabajo de parto.

Personajes:

- Patricia, 30 años aproximadamente, con unos 7 meses de embarazo. Comunicadora.
- Mónica, su amiga, igual.
- Raúl, escritor, esposo de Mónica.

Espinas

Durante los primeros años del siglo XVI, en el virreinato del Perú, en Lima, cuatro mujeres, amigas de la recientemente fallecida Isabel Flores de Oliva (Santa Rosa de Lima), consiguen bajo la protección del padre jesuita Diego Martínez, una situación de excepción que les permite escapar a las reducidas opciones que como mujeres tenían en la época. Valiéndose de su cercanía con Santa Rosa, declaran ser privilegiadas con distintos tipos de facultades místicas: Luisa Melgarejo, hidalga, afirma ver ascender al cielo a Santa Rosa en compañía de la virgen María y hablar con ella; Ana María Pérez, mulata liberta, cocinera, afirma verla también, haber recibido regalos de ella y aún más haber sido preñada por el Espíritu Santo; Isabel de Ormaza, dice sufrir de arrobos místicos mientras reza y se aplica severas penitencias; e Inés de Velasco, quien además de hablar con la virgen y poseer el poder de la levitación, se considera iluminada y escribe tratados teológicos. A pesar de la inicial tolerancia con sus actividades, poco a

poco son cada vez más vigiladas por las autoridades eclesiásticas de la época, encarnadas en el padre Andrés Juan Gaitán, sacerdote dominico, inquisidor del Santo Oficio. Finalmente, en complicidad con curas confesores y con la madre de Santa Rosa el padre Gaitán logra llevar a juicio a las cuatro mujeres y las condenan de distinta manera: Luisa Melgarejo, por ser hidalga es perdonada, pero ella hace voto voluntario de silencio para el resto de su vida; Ana María Pérez es azotada y encarcelada; Isabel de Ormaza es azotada y condenada a la observación y regreso al tutelaje de su marido; e Inés de Velasco se le condena al silencio y a la quema de todos sus escritos.

Personajes:

- Luisa Melgarejo, blanca, esposa del Rector de San Marcos. Bella Hidalga.
 - Inés de Velasco, blanca, casada con un comerciante. Obsesionada con volar y escribir.
 - Isabel de Ormaza, mestiza, casada. Viste el hábito de Santa Gertrudis.
 - Ana María Pérez, mulata, amancebada. Cocinera en casa de Gonzalo de la Maza.
 - Mariana, india. Inseparable compañera de Rosa de Lima desde su infancia.
- (Todas alrededor de los 35 años, a excepción de Mariana, un poco menor de 30).
- Padre Diego Martínez, unos 35 años. Sacerdote jesuita.
 - Padre Andrés Juan Gaitán, edad indefinida de la madurez. Inquisidor del Santo Oficio.
 - María de Oliva, unos 60 años, madre de Rosa.

Respira

Narra la vida de Mario, un hombre enfrentado con los fantasmas de su pasado que nos guía a través de la aventura de ser niño en Lima durante los años setenta. Como niño, Mario tiene que acostumbrarse a vivir en un ambiente de continua tensión y confusión. Su madre es burguesa y sobreprotectora. Su padre es un devoto militante en un partido de izquierda. Su hermano mayor, Renato, a quien Mario admira, parece estar dejándose seducir por las ideas radicales de un nuevo grupo de izquierda, hasta entonces, desconocido. Es muerto en un atentado. En medio de esta situación, el protagonista tendrá que buscar respuestas que le permitan vencer las inseguridades que lo atormentan desde su más tierna infancia, respuestas que le permitan lanzarse sin miedo a la piscina de la vida.

Personajes:

- Mario. 10 años y a veces 40. (Actor adulto).
- Renato, su hermano mayor. 17 años.
- Pilar, madre de Renato y Mario. Entre 40-45 años.
- Felipe, padre de Renato y Mario. Entre 40-45 años.
- Walter, amigo de Mario, 10 años. (Actor adulto).
- Herlinda, abuela de Walter, alrededor de 70 años.
- Padre Simón, sacerdote, alrededor de 50 años.
- Cristo, interlocutor imaginario de Mario.

Tres amores postmodernos

Se trata de tres historias para el mismo grupo de actores. En la primera historia, llamada "La Hija del Repollo", Giselle se cita en un café con su ex-pareja Pablo para comunicarle que él es el padre de la niña que está a punto de dar a luz. A pesar de la tenaz resistencia de Pablo, quien llega hasta a lo absurdo para negar la paternidad, Giselle logra que éste la reconozca; pero acepta, presuntamente con disgusto, un cheque con una gran suma de dinero para liberarlo de toda responsabilidad. Cuando Pablo se va, descubrimos que todo ha sido preparado por Giselle junto a su actual pareja, Marta, para hacerse de un dinero para el nacimiento de la niña que ambas han decidido criar.

En la segunda historia, "Héroes al fin", Luciano, Nena y Gudrun, forman parte de una ONG que está organizando un encuentro de líderes de pueblos indígenas de América Latina. Como parte de este grupo llega María, indígena mexicana, con quien el idealista Luciano tiene un breve pero intenso encuentro amoroso. Entusiasmado por este encuentro, Luciano decide renunciar y seguir a María por donde vaya, sin saber que para

María no es la primera vez, sino que suele tener esos encuentros en los diversos países que visita y que no está interesada en una relación más larga.

En la tercera historia, "Veneno para Orquídeas", Miriam, ama de casa embarazada de 8 meses, recibe en su casa a sus dos mejores amigas: Erika y Katy. Mientras conversan de los amoríos y encuentros sexuales de Erika, nos enteramos que ella ha tenido una aventura con Álvaro, esposo de Miriam. Katy, quien sabe de ello la presiona para que se lo cuente a Miriam, pero diversas casualidades evitan la confesión. Finalmente, queda claro que Miriam no sólo ya lo sabía sino que estaba planeando envenenar secretamente a Erika con una taza de café. Katy, quien en el último minuto se percata de las intenciones de Miriam logra evitar que Erika beba el café. Erika se va sin tener claro qué paso y Katy jura no decir nada a nadie. Cuando queda sola Miriam, llega Álvaro, quien la saluda como cualquier otro día. Miriam lo recibe con un abrazo y baila con él.

Personajes:

- Giselle, traductora de alrededor de 30 años, con avanzado embarazo.
- Pablo, publicista ex pareja de Giselle.
- Marta, actual pareja de Giselle.
- Luciano, intelectual de unos 27 años.
- Nena, embarazada de 8 meses, trabaja en una ONG.
- Gudrun, cooperante alemana.
- María, indígena mexicana de 26 años.
- Miriam, ama de casa embarazada de 8 meses, casada con Álvaro. Tiene 32 años.
- Erika, artista plástica, ex amante de Álvaro y amiga de Miriam.
- Katy, historiadora, amiga de Miriam.
- Álvaro, esposo de Miriam.

Bushby, Alfredo

Historia de un gol peruano

La obra se centra en el 31 de agosto de 1969, día en que la selección nacional de fútbol peruano clasificó para participar en el Mundial de Fútbol que se llevó a cabo en México en 1970. Se presenta a un niño de once años que se enfrenta a los cambios de la niñez a la adolescencia y todas las alegrías y sinsabores que eso conlleva. La búsqueda de la identidad, la sexualidad, la importancia de la religión, las relaciones familiares y con sus amigos, el suicidio de su padre y las relaciones amorosas de su madre, son algunos de los conflictos a los que se enfrenta. Pero pese a todo lo que lo perturba, lo único que le pide el joven a Dios es que Perú clasifique para el mundial, suceso que servirá de catarsis para el niño-adolescente.

Personajes:

- Dámaso, Knox y Mannie, tres hermanos que han perdido a su padre. Deben ser representados por actores adultos.
- Mujer. Viuda, madre de Dámaso, Knox y Mannie.

De Althaus, Mariana

Entonces Alicia cayó

Tres mujeres se hospedan en el singular hotel Wonderland. Una de ellas, llega con su esposo huyendo de una plaga de insectos en su hogar, para enterarse allí que él ha decidido divorciarse de ella para casarse con su nueva pareja, una muchacha mucho más joven, a quien ha embarazado. Ella se lamenta de haber priorizado su carrera artística y nunca haber tenido hijos. La segunda mujer es una dramaturga que se aloja allí para terminar una versión teatral de "Alicia en el país de las maravillas", acompañada por

su hija de 15 años, a quien ha dejado plantada su papá. La tercera mujer está allí con su novio para recibir su cumpleaños número 40 y concebir a su primer hijo. Las tres mujeres caen a un hoyo muy profundo y tendrán que enfrentarse a difíciles cuestionamientos sobre la maternidad y el sentido de su existencia en este mundo. A lo largo de la obra estos personajes se entrecruzarán y se servirán de apoyo emocional, sin proponérselo.

Personajes:

- Alba, 50 años, cantante exitosa en plena menopausia. No tiene hijos.
- Basilio, su esposo, profesor universitario.
- Daniela, 45 años, dramaturga divorciada, madre de Paz.
- Paz, 15 años, hija de Daniela.
- Alicia, 40 años, novia de Martín. Desea tener un hijo.
- Martín, novio de Alicia.

La Mujer Espada

El esposo de Ana ha desaparecido antes de que ella le cuente que está embarazada. No es claro si se ha fugado a la selva o ha tenido un accidente en mar. Mientras se esclarecen las circunstancias de la desaparición de Miguel, Ana, quien vive con su suegra, decide aceptar el ofrecimiento de ésta de quedarse allí hasta tener al bebé, para dárselo luego en adopción. Poco antes de dar a luz, Ana confiesa su falta de certeza respecto a la paternidad de su hijo. Al tenerlo, decide que ella misma lo criará. Presa de una grave depresión postparto, permanece en la casa de la suegra, con quien termina construyendo un vínculo de respeto mientras aprende lentamente a regular la sobreprotección que ejerce sobre su bebé, con quien se identifica. Antonio, un joven amigo de la familia, acompaña permanentemente a ésta, mientras se va enamorando de Ana.

Personajes

- Ana, 25 años, bibliotecóloga. Esposa de Miguel, está embarazada.
- Luisa, 50 años, madre de Miguel y suegra de Ana.
- Miguel, esposo de Ana e hijo de Luisa. No aparece en la obra, solo se habla de él.
- Antonio, amigo cercano de Miguel y de la familia

Ruido

En un barrio de clase media limeña de fines de los ochentas, minutos antes del toque de queda, empieza a sonar la alarma de un carro. Un hombre le pide a su esposa que vaya a despertar a los vecinos para que apaguen la alarma. Ella va a tocar el timbre de la Señora Augusta, y ésta la invita a pasar. Dan las once y empieza el toque de queda: ya no puede salir. En medio de esto, se entera de que su esposo, aprovechando su ausencia, ha escapado en su carro, aparentemente sin planes de retorno. Es así que esta mujer, la Vecina, se ve de repente encerrada en una casa amable y a la vez perturbadora. El Ruido es el personaje protagónico e invisible de esta historia, elemento innombrable que, aparentemente, no ejerce ninguna influencia en la vida cotidiana y emocional de sus integrantes, pero que, sin embargo, es una amenaza permanente que se filtra por las ventanas.

Personajes:

- La vecina, alrededor de los 30.
- Agusta, madre de Agustín y Agustina.
- Agustina, adolescente rebelde, hija de Agusta y hermana de Agustín.
- Agustín, 22 años, hijo punk de Agusta y hermano de Agustina.

Tres historias del mar

Tres hermanas se reúnen en una casa de playa, convocadas por la menor de ellas. Las tres son hijas de padres distintos, pero de la misma madre, quien ha muerto recientemente de una penosa enfermedad. Las dos hijas mayores fueron abandonadas por su madre siendo pequeñas, quedándose al cuidado de sus respectivos padres, una

primero y luego la otra. Estas dos hijas guardan gran resentimiento hacia la madre, y cuando ella las busca al enterarse que va a morir, ellas la rechazan. La menor, quien ha tenido más cercanía con su madre, y quien la ha cuidado en sus últimos días, decide llevar a cabo su último deseo: que las tres hermanas compartan esa casa, se lleguen a conocer de manera cercana y logren entender sus razones para abandonar a cada una de ellas en su momento.

Personajes:

- Ananú, 25 años, hija menor de la madre.
- Vania, su hermana por parte de madre, 30 años.
- Josefina, hermana mayor, 35 años.
- El personaje de la madre no aparece pero se habla de ella durante toda la obra y se la escucha a través de la lectura que hacen las hijas de su diario.

De María, César

El último barco

El padre de Andrés ha muerto en un accidente aéreo, cuando acompañaba al equipo de fútbol del que era contador. Sus intenciones, antes del viaje de retorno a su hogar, eran abandonar a su familia, pues instigado por una mujer que ha conocido en el viaje, ha robado el dinero del equipo y se va a fugar con ella. Su esposa no se ha enterado de esto, y luego del accidente entra en una depresión intensa. Extraña a su esposo, de quien estaba enamorada. Adicionalmente a su pérdida, sus dificultades económicas se acentúan, y no le alcanza el dinero para las necesidades de su hijo y para las medicinas de su suegro, anciano senil, con quien vive. Andrés, por su lado, admira a Miguel Grau y se siente cercano a su profesor de Lenguaje. Cuida de su abuelo lo mejor que puede. Como cuenta la leyenda, si un ahogado no es encontrado y sacado del mar antes del año, se va al infierno, el abuelo decide ir en busca de su hijo muerto, al mar de Ventanilla. Su nieto lo sigue y termina rescatando, sin proponérselo, a un grupo de pescadores perdidos, con lo cual aparece en los periódicos como héroe.

Personajes:

- Andrés Barco, 9 años.
- Salvador Barco, 80 años, su abuelo senil.
- Moisés Barco, 40 años, padre de Andrés. Ha muerto en un accidente aéreo hace un año.
- La Madre, costurera, mamá de Andrés y viuda de Moisés.
- El profesor de Lenguaje de Andrés.
- La mujer del sueño, futbolistas, pescadores, voces, vecinos, sombras

Dummet, Rafael

Números reales

Damián es un hombre que padece un trastorno bipolar de dimensiones psicóticas. Jorge, su hijo menor trabaja en una farmacia y, en combinación con su madre, le ponen litio en los alimentos. Damián es un hombre violento que con frecuencia genera temor en su esposa. Ella, enfermera, lo conoció cuando fue llevado al hospital donde ella trabajaba; lo cuidó en ese entonces y luego se lo llevó a su casa para seguir cuidándolo. Damián no colabora con la manutención del hogar, ni asume ninguna responsabilidad. Dice estar construyendo un telescopio gigante que revolucionará las formas de observar el universo, por lo cual convence a su hijo mayor de que robe dinero de la madre para poder terminar el proyecto. Hacia el final de la obra descubrimos que ese dinero está destinado a solventar su fuga del hogar con una muchacha más joven. Al enterarse su esposa tienen una fuerte y violenta discusión y Rubén, su hijo mayor, lo mata, a pesar de la identificación que tiene con él. Es llevado al correccional de menores, donde lo visita su

hermano, buscando todo el tiempo recursos para la defensa en el juicio que le abrirán y documentos que prueben la locura del padre. La madre, sin embargo, no ha podido perdonarlo y no lo ha ido a visitar durante meses. El día de su cumpleaños le lleva una sospechosa torta a la cárcel. Ese mismo día Jorge muere allí, en una pelea. Nos quedamos con Rubén, quien empieza a dar signos de estar identificado también con la locura paterna.

Personajes:

- Rubén Cárdenas, casi 15 años.
- Jorge Cárdenas, su hermano, 13 años, trabaja como asistente en una farmacia.
- Virginia de Cárdenas, 32 años, esposa de Damián y madre de Rubén y Jorge.
- Nadia, 14 años, vecina.
- Sergio, Freddy, Martín, El solapa y Richard. Niños y adolescentes del barrio.
- Raquel, hermana de Virginia. Actriz.
- Doctor, guardia, etc.

Falcón, Víctor

La cisura de Silvio

Nos cuenta la historia de Rodolfo, quien ya adulto y viviendo en Europa, empieza a recordar su infancia en Lima, junto a su madre, su abuela y la empleada de la casa. Su padre abandonó a su madre cuando Rodolfo acababa de nacer. Su madre, es una mujer sumamente protectora, que cuida de su hijo como si cualquier contacto con el mundo exterior pudiera dañarlo. Afortunadamente, para él, la abuela, una mujer con una enfermedad neurológica degenerativa, lo hará partícipe de su mayor secreto: un amor de juventud prohibido. Abuela y nieto escapan de la casa una noche, con los ahorros de la alcancía de Rodolfo, para ir en busca de Felisa, el amor de juventud de la abuela. No la encuentran, y la memoria de la abuela confunde recuerdos con fantasías. Al regresar a Lima al día siguiente, la actitud de Rodolfo hacia su madre cambia para exigirle mayor independencia y libertad. Apenas crece se va del hogar a estudiar en el extranjero, pendiente siempre de su abuela, pero con un trato seco y distante hacia su madre. La obra culmina cuando madre e hijo están hablando por teléfono, y Rodolfo se entera en la distancia que su abuela ha muerto tranquila, diciendo cosas que para la madre son incoherencias, pero que Rodolfo entiende.

Personajes:

- Rodolfo, antes llamado Silvio.
- Teresa, odontóloga, madre de Rodolfo.
- Aurora, abuela de Rodolfo.
- Melita, empleada del hogar.

Kirchhausen, Maritza

Casualmente de negro

Don Rubén es un zapatero que ha devaluado y maltratado, tanto psicológica como físicamente, a su esposa, ya fallecida. Con ella tuvo dos hijas, y un hijo con otra mujer, hijo que hace que su esposa adopte y críe. En la actualidad, Rubén vive con dos de sus hijas. El día en que transcurre la acción de la obra, otra de sus hijas ha ido a visitarlo, como hace con cierta frecuencia, y también ha ido el único hijo varón, lo cual no es tan común. Don Rubén muere repentinamente luego de un ataque de tos. Los hermanos lo colocan en un altar hecho de almohadas y telas y rodeado de zapatos, mientras esperan la llegada de la funeraria. Mientras ello sucede, recuerdan los años de infancia, las peleas de los padres y expresan los rencores guardados. Todo ello los acerca nuevamente y se sienten liberados.

Personajes:

- Don Rubén, zapatero, padre Beatriz, Micaela, José y Lucía, y esposo de Rosa.
- Beatriz, hija de Rubén y de Rosa.
- Micaela, hija de Rubén y de Rosa.
- José, hijo de Rubén, adoptado y criado por Rosa.
- Lucía, hija más joven de Rubén y Rosa.
- Rosa, esposa fallecida de Rubén, madre de las tres hijas y madrastra de José. Se habla de ella constantemente en la obra a través de recuerdos de los hijos.
- Portera, vecina, etc.

Miyashiro, AldoFunción Velorio

Un director de teatro va a tener un hijo y está en busca de un reconocimiento importante. Decide escribir y dirigir una obra de teatro en la que el inusual atractivo será que los cuatro personajes mueran realmente en escena; llama a cuatro actores pertenecientes a minorías sociales que aceptan la propuesta a cambio de un trato económico y emocional que brindará a sus vidas un final “más digno y vital”. Agotadas las entradas, llega el momento del ensayo general antes de irse a descansar. Pero Luchito, un niño con retardo a quien sus padres han sacrificado por dinero, intuye su situación y le pide a Clara, esposa de Leonardo, que huya con él después de que ella le ha dicho que en adelante será su mamá y le da de lactar. Cuando ella se niega a apoyarlo, él se ahorca. Leonardo tendrá que representar ahora el personaje que iba a hacer el niño, pero con la intención de no morir realmente. Sin embargo, luego de que la mayoría de actores han muerto en escena, uno de ellos le dispara a Leonardo, a pesar de los ruegos de éste.

Personajes:

- Leonardo, escritor y director de la obra “Función Velorio”.
- Clara, su esposa embarazada.
- Rodolfo, un actor exitoso ahora olvidado.
- Amanda, actriz obesa.
- Luchito, niño con retardo mental, rechazado por sus padres y por la sociedad.
- Simón, actor negro sin dinero.
- Coro o corifeo.

Nieto, JaimeTinieblas

Santa ha recogido a Cisco de la calle. Ambos se prostituyen como medio de vida, pero él, enamorado de ella, desea cambiar esta situación. Mauro, por su parte, es un muchacho ciego que vive con una madre sobreprotectora y perversa, que contrata a Santa para que su hijo tenga relaciones sexuales por primera vez. Mauro se enamora de Santa, y ella decide aprovechar la situación para obtener dinero. La madre de Mauro se da cuenta de los planes de Santa y le pide que deje a su hijo, haciéndole ver que no tienen los bienes que ella cree. Santa entiende que Amalia le está mintiendo para alejarla de Mauro, y convence a éste de matar a su madre. Luego de ello, se mudan juntos, bajo la mentira de que Cisco es su hermano. Los celos terminan interfiriendo en Cisco, quien, paralelamente, está también teniendo una relación con Isaac, un joven mayor que él, que le brinda comodidades y posibilidades de educación. Al descubrir Santa que es cierto que Mauro no tiene bienes ni dinero, pretende dejarlo, pero él la chantajea y la obliga a extorsionar a su vez a Cisco. Éste último, celoso y furioso, agrede sexualmente a Mauro. Finalmente, Mauro y Santa terminan en la calle, viviendo de limosnas.

Personajes:

- Santa, prostituta, pareja de Cisco y luego de Mauro.
- Mauro, ciego, hijo de Amalia.
- Cisco, enamorado de Santa, se prostituye.
- Amalia, madre de Mauro, es asesinada por él.
- Isaac, protector de Cisco.

Sacha, ClaudiaLecciones de Fe

Dos medias hermanas comparten casa e hijo (un joven que han criado desde niño). Sin embargo, en la práctica son enemigas declaradas porque mientras una espera los favores del alcalde de turno y tiene una férrea posición política, la otra no deja de prender velas misioneras y ofrecer oraciones al altísimo. La casa en la que viven ha sido declarada patrimonio histórico y está a punto de derrumbarse. Una de las hermanas intenta favores del alcalde mientras que la otra los pide de Dios. Ninguna recibe el apoyo necesario, y la casa termina derrumbándose sobre ellas.

Personajes:

- María Fé, 65 años, media hermana de Esperanza.
- Esperanza, 64 años, media hermana de María Fe.
- Felipe, 18 años, ha sido criado por ambas

Santistevan, Alfonso.Vladimir

Dos historias, la de Vladimir y la de Lucho, se desarrollan paralelamente. El padre de Vladimir se ha ido del país, abandonando a su familia cuando su hijo era muy pequeño. Ahora la madre, a pesar de detestar los Estados Unidos y el capitalismo, se está alistando para mudarse allá en busca de mejoras económicas. La madre de Vladimir ha dispuesto que él se quede a vivir con una tía, pero él se niega. El padre de Lucho, por su parte, está en Lima, divorciado de su madre y no es muy accesible a su hijo. Lucho ha sido expulsado de la academia donde estudiaba, toma mucho y le gustan las mujeres. Durante toda la obra, Lucho está tratando de conectar con su padre, al mismo tiempo que intenta explotarlo, mintiéndole para que le dé dinero.

Lucho, sujeto al control paternal, no es autosuficiente porque su padre nunca le ha permitido desarrollar su propia personalidad. Vladimir, al contrario, aunque no tiene padre, sí tiene ambición. Su problema es que no tiene figura paternal que le apoye para seguir su sueño, que es participar en un concurso fotográfico.

Personajes:

- Vladimir, un joven limeño.
- Su madre,
- Lucho, amigo de Vladimir.
- El padre de Vladimir y el Ché Guevara aparecen en retrospectivas, en las imaginaciones de los personajes y en escenas vistas sólo por los espectadores.