

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Desencuentros entre los sexos en *Resguardo personal*, de Paloma Pedrero: una lectura psicoanalítica

Norman Marín Calderón*

* Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5632-4598>
e-mail: norman.marin@ucr.ac.cr

Recibido: 20 de julio de 2023

Aceptado: 15 de marzo de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i26.2780

Desencuentros entre los sexos en *Resguardo personal*, de Paloma Pedrero: una lectura psicoanalítica

Resumen

Resguardo personal (1985) de Paloma Pedrero ilustra magistralmente el aforismo lacaniano “no hay relación sexual” por cuanto entre hombre y mujer existe un desencuentro irremediable entre sus goces (*jouissance*). Marta y Gonzalo –protagonistas de la obra– encarnan la máxima de que ambos sexos no son complementarios. Afirmar la ausencia de relación sexual no niega el acto genital, sino que más bien alude a la imposibilidad estructural de que entre hombre y mujer se pueda producir un encuentro. El acto de formular la no relación sexual manifiesta la inviabilidad del mito de la “media naranja”, ficción que se puede comprobar como irrealizable entre ambos esposos, pues sus encuentros amorosos son frecuentemente sucedidos por desencuentros inexorables, los cuales principalmente ocurren gracias al poder del lenguaje en la obra.

Palabras clave: desproporción; incomunicación; psicoanálisis; goce sexual; España.

Misencounters Between the Sexes in Paloma Pedrero’s *Resguardo personal*: A Psychoanalytic Reading

Abstract

Resguardo personal (1985) by Paloma Pedrero masterfully illustrates the Lacanian aphorism “there is no sexual relation (*rappor*t)” because between man and woman there is an irremediable disparity between their pleasures/enjoyments (*jouissance*). Marta and Gonzalo –protagonists of the play– embody the maxim that both sexes are not complementary. To affirm the absence of sexual relation does not deny the genital act, but rather alludes to the structural impossibility of an encounter between man and woman. The act of formulating the non-sexual relation manifests the unfeasibility of the myth of the “soulmate”, a fiction that can be proved to be unrealizable between both spouses since their amorous encounters are usually followed by inexorable disagreements, which mainly occur due to the power of language in the play.

Keywords: disproportion; lack of communication; psychoanalysis; sexual enjoyment; Spain.

Desencuentros entre los sexos en *Resguardo personal*, de Paloma Pedrero: una lectura psicoanalítica

Nunca estamos menos protegidos contra las cuitas que cuando amamos; nunca más desdichados y desvalidos que cuando hemos perdido al objeto amado o a su amor.

Sigmund Freud (1984c, p. 82)

Paloma Pedrero (Madrid, 1957) es una de las dramaturgas españolas contemporáneas más destacadas. Debido al registro coloquial e ingenioso que hace de la lengua española, así como al desarrollo convincente de sus personajes y el enfoque realista sobre las relaciones interpersonales, sobre todo las de pareja, se podría aseverar que las obras dramáticas de Pedrero –traducidas a varios idiomas– poseen valor universal. La representación de la vida conyugal que expone en muchas de sus piezas revela la verdad oculta respecto a la disparidad que existe entre hombres y mujeres, apotegma que condensa la máxima lacaniana de que “no hay relación sexual”. En este sentido, *Resguardo personal* –escrita en 1985 y representada por primera vez en 1986– exhibe de manera patente este principio psicoanalítico por cuanto entre hombre y mujer existe un desencuentro estructural.¹ Se

¹ Muchas de las obras teatrales de Pedrero, especialmente las contenidas en *Juego de noches* (edición Cátedra de Virtudes Serrano, 1999), desarrollan cada una a su manera esta falta de complementariedad entre los sexos y sus concomitantes desencuentros ineluctables. Entre ellas destacan *La llamada de Lauren...* (incomunicación entre Rosa y Pedro), *El color de agosto* (Laura, María, [Juan]), *Esta noche en el parque* (desacuerdos entre Yolanda y Fernando), *Solos esta noche* (diferencias entre Carmen y Jose) y *De la noche al alba* (Vanessa, Mauro, [Ramón]), obras en donde se puede apreciar cierto desencuentro estructural entre amantes. Otras piezas más recientes, como *Un cuento romántico* (2004) y *Beso a beso* (2005), también despliegan dicha disparidad entre los sexos. Tomamos como pieza paradigmática *Resguardo personal* en

trata de una obra sobre la lucha de poder entre un hombre y una mujer, en la que sólo se encuentra la incomunicación y el malentendido, uno que provoca la crueldad brutal entre ambos cónyuges. Merece la pena aclarar que “hombre” y “mujer” son, para el psicoanálisis, valores sexuados producidos por el discurso, de tal suerte que “el hombre, una mujer, son nada más que significantes” (Lacan, 1981, p. 39).²

Se podría afirmar, haciendo eco del aforismo lacaniano, que entre Marta y Gonzalo –protagonistas de *Resguardo personal*– no hay relación (proporción) sexual (il n’y a pas de rapport sexuel): “en efecto, si la no relación depende de la equivalencia, en la medida en que no hay equivalencia, se estructura la relación. Hay, pues, al mismo tiempo, relación [*relation*] sexual y no hay relación [*rappoport*]” (Lacan, 2006, p. 99).³ Si se dice que no hay relación sexual es en la medida en que no existe una condición ineluctable y adecuada para que ambos sexos sean complementarios. En efecto, aseverar la ausencia de la relación sexual no niega la contingencia del acto genital, sino que más bien alude a la imposibilidad –estructural– de que entre hombre y mujer no se puede producir un encuentro entre sus goces (ver Figura1):

Que el sujeto deseante hable, que sea, como dice Lacan, un ser que habla, un “serhablante” [*sic*], implica que la relación con el objeto no es inmediata. Esta no inmediatez no es reductible al acceso posible e imposible al objeto deseado, [...] Lacan escribe lo siguiente: “Voy un poco más lejos: el goce fálico es el obstáculo por el cual el hombre no llega, diría yo, a gozar del cuerpo de la mujer, precisamente porque de lo que goza es del goce del órgano”. [...] Este lazo funda un hiato radical entre el hombre y la mujer. Por eso el goce humano está irreductiblemente marcado por la falta y no por la plenitud (Chemama y Vandermersch, 2004, pp. 291-298).

la medida en que ilustra de manera cabal el aforismo lacaniano de la no relación sexual, la cual elaboramos aquí para exponer sus posibles alcances.

² La pareja heterosexual que aquí se analiza corresponde a la del modelo dominante patriarcal y heteronormativo, tipo de pareja que ha sido extensamente estudiado por la crítica feminista. Sin embargo, aparte de estas razones de género, para el psicoanálisis, “hombre” y “mujer” son significantes o semblantes los cuales tienden a resolverse más allá de su anatomía.

³ Tres años antes, en su *seminario 20*, Lacan (1981) explica la relación sexual que no existe en función de la “escritura”, a saber, como aquello que no cesa de no escribirse, pues “hay allí imposibilidad. Es, asimismo, que nada puede decirlo: no hay en el decir, existencia de la relación sexual. [...] Pues no hay allí más que encuentro, encuentro, en la pareja, de los síntomas, de los afectos, de todo cuanto en cada quien marca la huella de su exilio, no como sujeto sino como hablante, de su exilio de la relación sexual” (p. 175). Para Lacan, la proporción sexual es, en todo caso, del orden del espejismo, de la ilusión. Es precisamente, en ese sentido, que no existe.



Figura 1: *Los amantes*. Nota. Por René Magritte, 1928, pintura, óleo sobre tela, ubicada en el Museo de Arte Moderno (MoMA) en Nueva York, Estados Unidos. Imagen obtenida del portal WikiArt.

En la teoría lacaniana, el concepto de goce (*jouissance*) se desprende de las formulaciones freudianas elaboradas en su metapsicología en donde se especifica que el goce no es placer, sino que se orienta en oposición a la homeostasis del principio del placer, más allá de éste. Así las cosas, el goce alude a un “plus” que se relaciona con la inexistencia de un goce sexual absoluto, máxima que Lacan articula en términos de falta de *rappor*t sexual: aquí la palabra “*rappor*t” implica relación, pero también proporción. Es decir, que entre los goces de los sexos (masculino y femenino) no hay proporcionalidad, no hay un goce que pueda llamarse “ideal” del complemento armónico. La relación amorosa no implica ninguna correspondencia sino, más bien, una disputa entre dos opuestos, cada

uno en posición desigual con respecto al otro. En este sentido, todo encuentro implica un desacuerdo constitutivo conferido por la heterogeneidad entre el goce de uno y el goce del Otro (sexo). El acto de formular la no relación sexual manifiesta la inviabilidad del mito de la “media naranja”, ficción que se puede comprobar como irrealizable entre los esposos Gonzalo y Marta. Esta falta de relación se la confirma contundentemente Marta a su (ex)marido: “No nos entendemos. La gente no se puede comunicar con todo el mundo, es normal. Es una cuestión de ondas... *La tuya y la mía chocan y ¡plaf! Caos, caos, caos...* [cursivas añadidas]” (Pedrero, 1999, p. 108). En fin, de acuerdo con Lacan, el goce sexual está prohibido para quien habla. Dicho goce (gozar del Otro sexo) es imposible, declaración que es patente en la (no) relación entre los protagonistas de *Resguardo*.

Se puede ratificar entonces que los encuentros amorosos entre Marta y Gonzalo son usualmente sucedidos por desencuentros inexorables. Entre el goce de uno y el goce del otro vemos levantado un muro,⁴ el cual Lacan formula en términos de castración. Para el psicoanálisis, la castración corresponde a la disparidad radical que existe entre el goce femenino y el goce masculino. Mientras el goce sexual masculino queda circunscrito a la (de) tumescencia del órgano peniano, el femenino, por su parte, es un goce sitiado en su propia prolongación –impreciso e indescifrable– que hace que la mujer se experimente ajena incluso para sí misma.

Se dice que la mujer puede ser “multiorgásmica” y con ello se indica que el orgasmo femenino no implica un cierre, como el del varón. Así, mientras que el hombre vivencia la experiencia del corte, en la mujer la vivencia es de la abertura, que necesita recubrir con palabras de amor (Ons, 2015, p. 122).

De acuerdo con la teoría lacaniana, entretanto el hombre está regido exclusivamente por el goce fálico, la mujer se ubica como “no toda” en éste, aserción que implica que no hay manera única de ser mujer: la mujer aparece como enigma, inclusive para sí misma. En tér-

⁴ Aquí empleamos el vocablo “muro” en relación con lo que Lacan (1984b) articula en términos de “*a-muro*”, el cual corresponde a un neologismo que surge de la idea de que, a razón del malentendido que supone el lenguaje, entre hombre y mujer indefectiblemente se alza una “barda”. Este arcaísmo aparece por primera vez en su discurso a propósito de la lectura “fallida” de un poema de Françoise Tudel que realiza Lacan en “Función y campo de la palabra” de 1953, en donde se lee: “Entre el hombre y el amor, hay la mujer. Entre el hombre y la mujer, hay un mundo. Entre el hombre y el mundo, hay un (*a*) muro” (p. 278). En su discurso, Lacan condensa “(*a*)muro” con amuro [sic], el cual remite al objeto (*a*) imposible y al muro, a la pared, pero que en francés también se escucha “amor” (*amour*).

minos lógicos, la castración se puede entender como la imposibilidad que tiene un sujeto para completar al otro, puesto que en éste se localiza una *hiancia* o falta en ser: “Cada uno deberá arreglárselas con este agujero [castración] que es de estructura, y lo que uno construya allí está abierto al malentendido, al azar, a la contingencia y a la invención” (Bringas, 2016, p. 19).⁵ Y es, en ese sentido, que Gonzalo será incapaz de “completar” a Marta, y viceversa, pues cada uno de ellos debe, primero, arreglárselas con esa hiancia estructural que no es otra que la castración simbólica de cada uno.

Esta falta de completitud entre los sexos es patente en las formas heterogéneas del discurso y la manera de actuar de los esposos. Por ejemplo, si al inicio de la obra Marta se presenta como una esposa descuidada y desvalida, en la última parte pasa a ser incurso de infidelidad conyugal. Al principio, Marta aparece como una mujer cruel que ha abandonado a su querida mascota Nunca para luego, al final de la pieza, presenciar la sevicia de Gonzalo, quien ha dejado que vilmente la sacrifiquen para así vengarse de su esposa. Para él, desquitarse de la persona que lo ha abandonado es mucho más importante que la vida misma de su mascota. Esto claramente denota cierto malentendido entre dos seres que primero estaban unidos en matrimonio, pero que ahora están irremediamente separados, lo cual devela su despliegue psicológico.

Ahora bien, *Resguardo* está dividida en tres tiempos lógicos,⁶ cuyo hilo conductor se concentra en la autopostergación y la concomitante exigencia de libertad subjetiva de la protagonista. Así, el primer momento –instante de la mirada– corresponde al abandono de Marta, previo al referente de que ella espera en casa mientras su marido la descuida por el trabajo.⁷ El segundo tiempo –momento de comprender– refiere a la crisis de pareja como

⁵ En 1969, en su seminario *De un Otro al otro*, Lacan (2008) adopta de forma definitiva la fórmula en cuestión “No hay relación sexual”. Allí explica que “el psicoanálisis nos revela que la dimensión propia del acto –del acto sexual en todo caso, pero al mismo tiempo de todos los actos, lo que era desde hace mucho tiempo evidente– es el fracaso. Por eso en el centro de la relación sexual está en el psicoanálisis lo que se llama la castración” (p. 314).

⁶ El propósito de Lacan al plantear el tiempo lógico es deshacerse de las pretensiones de la temporalidad trabajadas por la lógica filosófica-matemática. Para él, la temporalidad no es cronológica sino, más bien, tendría que ser vista como el rédito de ciertas articulaciones lógicas inmanentes. En “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada”, Lacan sostiene que el tiempo lógico tiene una composición estructurada en tres momentos dialécticos: el instante de la mirada, el tiempo para comprender y el momento de concluir. Por medio de un sofisma, Lacan manifiesta que los tiempos antes mencionados no están contruidos como momentos “de reloj” sino, más bien, como unidades de lógica intersubjetiva fundadas en una distensión entre la vacilación y la inminencia, entre esperar y precipitarse.

⁷ El descalabro de la pareja en el teatro de Pedrero a menudo se relaciona con el hecho de que el hombre está tan absorto en su trabajo que no logra captar las necesidades emocionales de su compañera. Sobre-

tal: aquí se descubren las quejas y resentimientos de Marta hacia Gonzalo, y corresponde al espacio principal de la obra. En este segundo tiempo se puede percibir cierta divergencia entre el fantasma de uno y del otro.

De hecho, abordar el concepto de “fantasma” desde la perspectiva lacaniana es de suma importancia en el análisis del axioma de la no relación sexual que acaece entre Marta y Gonzalo, en la medida en que aquél permite montar cierto ideal de pareja para cada uno de los personajes, en donde el ideal de uno (*Idealich*) es, como ya se ha dicho, diametralmente diferente al del otro. Mientras Marta quiere su libertad e independencia, el fantasma de Gonzalo le impele a desear a una mujer que le sea no sólo fiel, sino sumisa, que siempre esté allí cuando él regrese de trabajar: “Lo hago por nosotros, por nuestros hijos. Quiero ganar dinero para que vivamos bien...” (Pedrero, 1999, p. 109), se encomia Gonzalo tratando de convencerla para que acepte quedarse con él. En su escrito “Posición del inconsciente”, Lacan afirmaba que el deseo se regula sobre el fantasma, asunto que luego formalizará con el matema $\$ \diamond a$, ahí donde el rombo se debería leer dialécticamente como “y”, equivalente a un *et* francés (*sic et non*): “sí y no” o “sí, pero no”, antinomia que también se puede vislumbrar en el (des)vínculo entre Marta y Gonzalo justamente porque entre ellos no se sostiene la relación sexual. En suma, el fantasma es lo que le permite al sujeto sostener su deseo, pero también es aquello por lo cual el sujeto se sostiene a sí mismo en el nivel de su deseo que desaparece (en *fading*, tanto para el sujeto como para el deseo mismo). Y es a partir de dicho desvanecimiento (*fading*) que, en el fantasma, el deseo de Marta no se encuentra con el de Gonzalo. En todo caso, haber transitado por los escollos del fantasma fue necesario para comprender que el fantasma de uno es diferente al del otro, asunto que colaborará a que se sostenga la imposibilidad de la relación sexual que no existe, la cual es patente en este segundo tiempo en la obra.

Finalmente, en el último momento –el de concluir– se revela la ansiada libertad de la mujer, no sin antes ser testigos de las acaloradas discusiones entre los esposos, en las que un tercer actante aparece como significativo: la mascota de ambos, la perra Nunca. No obstante, el factor decisivo que termina de franquear el desmoronamiento de la pareja es el tiempo, siendo éste insuficiente para hacer que exista la relación sexual: “[e]l conflicto procede de un tiempo omitido en el que la incomprensión y la incomunicación llevaron al desamor” (Serrano, 1999, p. 38).

salen dos piezas: primero, Pedro, en *La llamada de Lauren...*, quien tiene dos empleos y utiliza su exceso de trabajo como excusa de su falta de interés sexual por su mujer. También está Paco, en *Locas de amar*, quien pasa cada vez más tiempo en el trabajo, “descuidando” a su mujer (aunque dicho descuido no es sólo falta de interés por ella, sino que le sirve como excusa para mantener relaciones sexuales extramatrimoniales con su secretaria).

El tema principal de *Resguardo personal* es, en efecto, la incomunicación marital, tema que se revela en tan sólo once minutos de representación. La obra cuestiona el vínculo de pareja tradicional patriarcal en la que se estructuran ciertos roles: un ama de casa confinada al hogar mientras el marido proveedor pasa todo el día trabajando, “descuidando” a su mujer. Esta puesta en escena funciona como una delación al amor tradicional y desinteresado entre esposos, amor “utilizado para ocultar que el coste de la incondicionalidad es la autopostrergación, el del altruismo es la ausencia de solidaridad y el de la abnegación, el de la sobrecarga” (Coria, 2011, pp. 34-35). Esta pieza considera así el problema de la soledad y la alienación de los esposos en la sociedad contemporánea mediante la indagación de la falta de entendimiento y comunicación entre ambos. El trabajo demandante como médico de Gonzalo y la soledad de Marta hacen que se encierren en sí mismos, siendo imposible rescatar su relación. La faena de uno y el aislamiento del otro hacen que el amor se esfume en donde todo intento de reconocerse y recuperarse se torne en fracaso.

La alianza entre Marta y Gonzalo ha fracasado, permitiendo que el descuido de éste le posibilite a la protagonista articular su deseo (de independencia). Todo este revuelo ha hecho que ella abandone el hogar y se lleve lo único que representa un bien para ella –su mascota Nunca–, actante que se volverá central al final de la obra, pues ayuda a que Gonzalo manifieste su sed de venganza y que ella, por su parte, despliegue su fortaleza interior. Hacia el cierre, Marta será capaz de construirse una vida libre e independiente, quitándose de encima la sombra impetradora de su esposo.

La psicología de la vida amorosa (*Liebeslebens*) también es parte esencial de *Resguardo*, la cual examina las diferentes maneras en que hombre y mujer interactúan, sobre todo aquellas formas en que la relación falla a partir de sus *impasses* y obstáculos. Esta teoría “amorosa” trata sobre cómo hombres y mujeres se eligen unos a otros, eso que Freud bautizó con el nombre de *Objektwahl* (elección de objeto). Al hablar de elección de objeto, Freud alude a que, en el amor, no se escoge a cualquier persona. Jacques-Alain Miller (1997) explica al respecto que “eso es lo social, lo inminentemente humano en la sexualidad: que todos los *partenaires* no están autorizados, solamente algunos” (p. 164). Esta cuestión sobre la elección erótica tiene su origen en la teoría freudiana del Edipo en donde hay un *partenaire* interdicto, por lo cual se debe hacer otra lección, la que nunca, por cierto, provee satisfacción. Esta suerte de insatisfacción estructural es la que luego le permitirá a Lacan sostener que, en efecto, “no hay relación sexual”. Así, en las distintas lógicas de la vida amorosa todos son, después de todo, “suplentes”: nunca quien se escoge es el legítimo, a razón de que el objeto desde un principio está perdido.⁸ Esto es

⁸ Freud augura que el objeto amoroso se constituye como una vestidura del objeto de la pulsión, ahí donde las pulsiones parciales sexuales se encuentran localizadas en la génesis de un objeto de amor

lo que Lacan propondrá, en otro momento, en términos de interdicción del goce (*supra*). Explica nuevamente Miller (1997) que

si hay elección de objeto –según Freud– es porque no hay relación sexual, porque los hombres y mujeres no pueden reconocerse como tales puramente. Deben tener otros signos específicos, distintos para cada uno, para poder reconocer al objeto del otro sexo que puede convenirle (p. 171).

Esto significa que es en la medida en que no hay proporción sexual que en su lugar se establezca cierta dialéctica del amo y el esclavo para transcribirla. A propósito de dicha dialéctica, Lacan (1984b), en relación con el sujeto obsesivo, quien a todas luces ressemble la estructura subjetiva de Gonzalo en la pieza, afirma:

El obsesivo [como Gonzalo] manifiesta en efecto una de las actitudes que Hegel [y Kojève] desarrolló en su dialéctica del amo y del esclavo. [Al igual que Marta en la primera parte de la pieza] El esclavo se ha escabullido ante el riesgo de la muerte, donde le era ofrecida la ocasión del dominio en una lucha de puro prestigio. Pero puesto que sabe que es mortal, sabe también que el amo puede morir. Desde ese momento, puede aceptar trabajar para el amo y renunciar al gozo mientras tanto; y, en la incertidumbre del momento en que se producirá la muerte del amo, espera (p. 302).⁹

No obstante, al darse cuenta del lugar de amo que Gonzalo quiere encarnar, Marta renuncia al goce de querer trabajar como esclavo para los propósitos mezquinos de éste: “Ya lo sé. No soportas sentirte abandonado. Te pone enfermo. Pues deberías tranquilizarte, porque es mentira; tú me dejaste primero y después yo... me fui” (Pedrero, 1999, p. 107), le aclara

primigenio, el cual bautiza con el nombre de la Cosa (*das Ding*) objeto ya extraviado en una satisfacción mítica irrecuperable anterior: objeto perdido para siempre, objeto buscado desde siempre. En términos generales, la Cosa es el objeto primero del incesto al que el niño debe renunciar para entrar en el juego del deseo y los intercambios de la civilización. La Cosa es un objeto paradójico puesto que, aunque se percibe como próximo y familiar (la madre), es a su vez radicalmente ajeno y éxtimo [*sic*], por el mero hecho de nunca haber existido en la realidad. Y de esa manera se gestará el ciclo infinito e imposible del deseo siempre apuntando a recobrar la Cosa extraviada, a sabiendas que siempre estuvo perdida para el sujeto que habla. Por su parte, Lacan se sirve de *das Ding* para elaborar su objeto (*a*), causa de deseo y también plus de gozar.

⁹ El discurso del amo se sostiene como un discurso de poder porque él cree que, por saber, puede.

Marta a su marido, en esta actitud de no aceptación del “poder-amor” de Gonzalo, en actitud de cierta “lucha a muerte”, característica de dicha dialéctica.

De esta relación de poder que ya no existe es que algo de la pulsión escópica viene a inscribirse en la trama de *Resguardo personal*. El cometido de lo escópico (*regard*) es el de inducir una suerte de conciencia impercedera y de permanente “visibilidad” en el sujeto como resguardo al ejercicio del poder. La vigilancia tiene que ser constante para que el sujeto se percate de que existe alguien que se le impone, y que, en esa dialéctica, el esclavo es él. El objetivo del poder no es que exista un vigilante que ponga sus ojos avizores sobre un sujeto que se tiene que saber esclavo, sino y sobre todo, que se sepa vigilado. El poder, por lo tanto, tiene que ser “visible”. Se tiene que exponer y darse a ver para sentar la dialéctica hegeliana entre el amo que gobierna a través de su mirada y del esclavo que se sabe observado y atado por ella. Marta ha descubierto, en efecto, que su marido prefiere tenerla en la casa para “mirarla” y así controlarla, pero ésta le increpa: “Me has tenido en casa [para vigilarme]. Tengo un vecino que dice que lo mejor de estar casado es no tener que preocuparse de pasear a la novia” (Pedrero, 1999, pp. 107-108), aserción que asegura que Gonzalo quiere controlar a su mujer en todo momento.

Es siempre desde la coyuntura de poder que tiende a cifrarse la relación sexual, ciframiento que se puede apreciar en el lazo, ya desasido, entre Marta y Gonzalo, puesto que Marta ha caído en cuenta de que su (ex)marido no tiene más el poder. Efectivamente, decir que no hay relación sexual entre Marta y su esposo implica la imposibilidad de inscribir la proporción sexual en el inconsciente debido al desencuentro del significante con el sexo, pero también como consecuencia de la falta de entendimiento entre los goces masculino y femenino, lo que resulta en un malentendido fundamental entre ambos: “la contingencia es aquello en que resume lo que somete la relación sexual a no ser, para el ser que habla, más que el régimen del encuentro” (Lacan, 1981, p. 114). La disparidad entre los sexos significa, por lo tanto, que, a nivel del fantasma, hay diferencia de los goces según el sexo, encuentro que, en todo caso, sólo ocurre como contingencia, o peor aún, como fracaso (ver Figura 2).

Ahora bien, se sabe del desencuentro entre los sexos gracias al poder de la palabra. Pedrero provee a su protagonista con el poderoso adminículo del lenguaje. Marta es un personaje agónico, multidimensional, en el sentido de que pasa de ser una esposa paciente y abnegada, a una mujer independiente y hasta infiel. Esto se puede captar en la voz que asume a lo largo de la obra. Al inicio, ella habla con un tono asaz sarcástico, “*con sorna*” (Pedrero, 1999, p. 107). Luego, cuando supuestamente no puede llegar a tiempo a la perrera para rescatar de la muerte a su mascota, su tono se torna irritable, hasta el punto de sonar “*histérica*” (Pedrero, p. 111). Y finalmente, en un arrebatado de triunfo e independencia, su expresión es de total satisfacción: “*Después de unos segundos de angustia [Marta]*



Figura 2. *Apollo and Daphne*.
Nota. Por Piero del Pollaiuolo, ca. 1470-1480, óleo sobre madera, imagen obtenida del sitio web de La Galería Nacional (The National Gallery), Londres, Reino Unido.

comienza a reírse a carcajadas” (p. 112). Así, Marta hace un uso plurivalente del lenguaje para revelar su verdad: ya sea sardónica, displicente o complacida, la forma en que habla es, sin embargo, poco soportada por su esposo, asunto que puede ser leído desde la teoría lacaniana de *lalangue*.

Al incluir al sujeto del inconsciente, Lacan no habla más de lingüística, sino de *lingüistería* [*sic*], neologismo que delimita la relación entre lenguaje e inconsciente, en donde se privilegia, más que lo dicho, el decir. A diferencia del dicho, el decir corresponde a un-

ciaciones con consecuencias, y está ligado a la verdad (del) inconsciente y a la ética del bien decir, eso que permite situar la operación de *lalangue* (*lalengua*) respecto al inconsciente estructurado como un lenguaje: “y porque hay inconsciente, a saber, *lalengua* en tanto que es por cohabitación con ella que se define un ser llamado el ser hablante [*parlêtre*]” (Lacan, 1981, p. 54). Y es en dicho sentido que el discurso de Marta –su *lalengua*– es uno con consecuencias, pues es gracias al poder de la palabra que tendrá la posibilidad de articular su deseo. A propósito, explica Néstor Braunstein (1982):

Lalengua, como se ve, queda ubicada entre el lenguaje y el inconsciente, [...] Lalengua puede ser definida como aquello que de lo simbólico, del lenguaje, es estructurante del sujeto, como la forma que el lenguaje se encarna en un cuerpo y se hace cuerpo. [...] El inconsciente es un saber, un saber hacer con lalengua (p. 220).

Así, la relación entre la complejidad de los personajes, la opacidad del lenguaje y el desvelamiento de *lalengua* correlativa a su dimensión de goce repercuten ineluctablemente en la incomunicación de la pareja, en sus constantes desacuerdos. También, con respecto a esta relación entre lenguaje, goce e incomunicación de los *partenaires*, habría que detenerse tanto en el título de la obra como en los nombres propios que aparecen en escena. Ante todo, el título es fundamentalmente polisémico. En primera instancia, la palabra “resguardo” es un significante destacado, el cual alude al refugio que custodia a Nunca, pero también refiere a ese espacio propio de Marta que implica su libertad y autodeterminación. En este segundo sentido, el significante “resguardo” encarna la garantía de la emancipación de la protagonista. Es por ello que llama la atención, por ejemplo, que la traducción del título al inglés sea *The Voucher*, que remite a cierta acreditación de poder o jurisdicción de autoridad o potestad. Así, con *Resguardo*, Pedrero propone una obra en donde sobresale una mujer en una situación límite, ahí donde ella se erige como “hacedora” y sujeto de su propio discurso. La misma Pedrero indica al respecto: “Las mujeres de mis obras son seres libres, que quieren crecer, que se buscan [aunque] y a veces no se encuentran” (como se cita en Galán, 1990, p. 12). Por eso, no es casual que *Resguardo personal* esté dedicada, en palabras de la misma dramaturga, “a todas las mujeres libres” (Pedrero, 1999, p. 103), mujeres que, como Marta, buscan su autonomía y el reconocimiento de su deseo.

Igualmente, un abordaje posible del drama pedreriano requeriría de la importancia del nombre propio. Para el psicoanálisis, el nombre propio es el trazo significativo que representa la singularidad del ser del sujeto. En su seminario 9 de *La identificación* (1961-1962), Lacan afirma que el nombre propio corresponde a ese trazo único, “a esa huella que de un lenguaje a otro no se traduce, puesto que se transpone o se transfiere, y está allí justamente su característica: me llamo Lacan en todas las lenguas” (clase del 10 de enero

de 1962). El nombre propio corresponde entonces al “rasgo unario” intraducible, a un significante puro que hace del sujeto un ser único e irremplazable: el nombre es lo que no se traduce y se repite.

Junto con la identificación del nombre y el deseo de los padres, el nombre de pila se establece conforme a una historia previa y una significación específica: el nombre *significa* algo para alguien. Y en cuanto a esta función de “proyecto” es que se pueden abordar los nombres de Marta y Gonzalo. El patronímico “Marta” es bíblico y proviene del arameo מרת (mārthā), que significa “señora o dueña”, y que es también la forma femenina hebrea de מר (mar), la cual refiere a “maestro/a”. Esta característica de ser señora o dueña es de suma importancia en la consecución de la obra justamente porque somos partícipes de cómo la protagonista pasa de ser dominada por el marido a convertirse en un ser autónomo. Hacia el final, y debido a su *lalangue*, Marta se transforma en dueña y señora de su deseo. Por su parte, el nombre “Gonzalo” significa “el que se salvó de la batalla, o el Elfo Guerrero”, y procede del germánico *Gund* (batalla) y del latín *salvus* (salvado) o del germánico *alv* (elfo).¹⁰ Es decir, es un sujeto guerrero acostumbrado a salvarse en sus batallas, característica que es puesta en cuestión por Pedrero justamente porque en la batalla entre él y Marta se ha perdido la guerra, no tanto por un asunto de dominancia, sino por la razón estructural de que entre los goces masculinos y femeninos sólo hay desencuentros, a saber, que no hay relación sexual.

Finalmente, tenemos el nombre propio de “Nunca”, originario de la forma adverbial que como tal sirve para afirmar ya sea una verdad o una mentira, pero en todo caso, acentúa el hecho de que algo no haya sucedido. El término “nunca” procede del adverbio latino *numquam*, el cual se emplea para aludir a aquello que no ocurrió en ningún momento. En el sitio web “significadode.org” se lee algo muy interesante con respecto a este significante, con lo que se comprueba su pertinencia en la no relación sexual entre los esposos de *Resguardo*: “Indica de manera enfática o muy intensa que algo no puede suceder o no se puede hacer en ningún momento o ninguna vez”. Es decir, corresponde a algo que no (nunca) es posible (jamás). Por ejemplo, Marta dice dirigiéndose a su mascota: “¿Has oído, Nunca? Necesitaba que lo oyeras todo, que supieras cómo es tu padre... Pero ya se acabó, ya no volverá a molestarnos...” (Pedrero, 1999, p. 112). Es significativo que ese nudo endeble que sostiene a los esposos se llame “Nunca” porque, tal y como se vio a partir del rasgo unario del nombre propio, “Nunca” sostiene la no relación sexual en la medida de que nombra esta imposibilidad.

Ahora bien, la no relación sexual patente en *Resguardo* se encuadra en lo que podría llamarse un “teatro íntimo”, significante distinguido para comprender esta puesta en esce-

¹⁰ Consúltese el *Diccionario etimológico comparado de nombres propios* de Gutierre Tibón (Fondo de Cultura Económica, 1996).

na. El concepto de teatro íntimo –acuñado como tal por la crítica estadounidense Phyllis Zatlin a partir del estudio de la obra del escritor español Jaime Salom Vidal– se puede aplicar a todas aquellas obras realistas en las que se contempla de manera inmediata una conversación personal de gran intensidad: este tipo teatro “suele presentar un momento de crisis o de toma de conciencia en la vida de dos personas que han estado muy unidas ... A menudo hay una separación pasada o proyectada que provoca reminiscencias, confesiones y quizás recriminaciones” (Zatlin, 2001, p. 194).¹¹ Tal intimidad realista se puede leer en consonancia con eso que Freud (1984a) trabaja en “Personajes psicopáticos en el escenario”, en donde advierte que en el teatro “se trata sólo de un juego que no puede hacer peligrar su [del sujeto] seguridad personal [...] el drama desciende [entonces] hasta lo hondo de las posibilidades afectivas, plasma para el goce los propios presagios de desdichas” (p. 278). Es en este sentido que en *Resguardo* podemos presenciar un conflicto vital entre dos sujetos con el que se explora la problemática del (des)amor, los desacuerdos y sobre todo los roles disímiles de los sexos, vía un teatro íntimo.

En relación con estas escenas privadas, Christopher Mack asienta que, detrás del obvio humor que se advierte en la obra, se esconde una sutil dimensión humana que los personajes descubren al despojarse de esas máscaras simbólicas que usualmente llevan (Mack, 1999, p. ix). Y todo esto es producto del poder que tiene dicha intimidad escénica. Un término psicoanalítico que puede ser utilizado como complemento del “teatro íntimo”, en donde se condensa el realismo con la intimidad, es el de *extimidad*, neologismo que Lacan acuñó en algún momento de su enseñanza, pero que usó raras veces. La extimidad se refiere a aquello que aun siendo “exterior” es más íntimo y personal que cualquier otra cosa propia y está relacionado tanto con lo ominoso freudiano (*das Unheimlich*) como con la propuesta lacaniana sobre la “heteronimia radical”, en la que, al nivel de lo inconsciente, el sujeto sufre de una excentricidad fundamental consigo mismo. Lo que se intenta aquí con el concepto de extimidad es “marcar que no hay ninguna complementariedad, ningún ajuste entre el adentro y el afuera, y que hay precisamente un afuera en el interior” (Miller, 2010, p. 31). De hecho, lo “éxtimo” no es exterior al sujeto, sino lo más íntimo que, desde afuera, retorna en lo Real. Este neologismo efectivamente puede ser leído en consonancia con dicho teatro íntimo en donde hay momentos de crisis de pareja, en los que se vislumbra cierto desencuentro: “Tenemos que hablar. ... Creo que me debes una explicación”, le espeta Gonzalo a su mujer. A lo que Marta responde: “¿Otra? No me quedan” (Pedrero, 1999, p. 105).

¹¹ En el original: “typically presents a moment of crisis or consciousness-raising in the lives of two people who have been very close ... Often there is past or projected separation that provokes reminiscences, confessions, and perhaps recriminations”.

De alguna manera, el aspecto íntimo del teatro íntimo tiene relación con el dispositivo del metateatro, el cual también ayuda a enmarcar los desencuentros entre Marta y Gonzalo. Los últimos instantes de *Resguardo* manifiestan una estructura metateatral en donde la escenificación de una acción ocurre dentro de la puesta de una representación dramática que la contiene: *the-play-within-the-play scene* (*Eine anderer Schauplatz*). El *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis (1998) lo define como un “tipo de obra o de representación que tiene por tema la representación de una obra de teatro: el público externo asiste a una representación dentro de la cual un público de actores también asiste a una representación” (p. 452). De esta manera, Marta monta una escena en donde finge estar preocupada por el futuro de su perra Nunca. Ella adormece a su mascota para, vía la simulación, poner a prueba la compasión y afabilidad de su esposo y asegurarse así de lo oportuno de su separación.¹² Esta forma de develar la verdad por medio de la simulación Lacan la articula en términos de verdad estructurada como ficción.

A propósito de la verdad contenida en la ficción, que es la obra de teatro, con esta *play scene* de la perrera podemos ver cómo Marta intenta develar los genuinos sentimientos mezquinos de Gonzalo. Y es en este sentido que la obra-dentro-de-la-obra del resguardo manifiesta la estructura de ficción que conlleva toda verdad: dicha escena revela la necesidad de atravesar una ficción para así poder situarse en relación con la verdad del deseo de Marta y la auténtica pretensión de Gonzalo. A propósito, asienta Lacan (1994) que

esta ficción mantiene una singular relación con algo que siempre se encuentra detrás implicado, contiene incluso su mensaje formalmente indicado –se trata de la verdad. [...] en toda ficción correctamente estructurada es palpable esa estructura que, en la propia verdad, puede designarse como igual a la estructura de la ficción. La verdad tiene una estructura, por así decirlo, de ficción (p. 253).

Lo anterior también queda ratificado en la escritura de Pedrero con la antes comentada puesta en escena del pretendido resguardo de la mascota.

¹² Muchas de las obras de Pedrero son significativamente metateatrales; en ellas, muy a menudo, se realizan juegos de roles (*role-playing within the role*). Basta mencionar tres ejemplos: primero, en *La noche dividida* aparece una actriz (actuando) dentro de la obra misma (de Pedrero). También tenemos muchas escenas de psicodrama en *Locas de amar* y *Una estrella*, en donde el desarrollo psicológico de los personajes se teje a partir de un drama (dentro de la obra). Finalmente, en *La isla amarilla*, varios de sus personajes utilizan la actuación o *role-playing* para demostrar los mecanismos utilitarios de una sociedad desarrollada.

Esta cuestión de la metateatralidad es ampliamente trabajada por Lacan a propósito de la escena de “La ratonera” (*Mousetrap*) en el *Hamlet* de Shakespeare, ratonera que, como el resguardo de Pedrero, ayuda a captar las verdaderas intenciones del sujeto. Se puede afirmar entonces que la *escena dentro de la escena* tiene por sí misma un valor anticipatorio y previsor. Más allá del mero juego de roles a los que nos expone Pedrero, la estratagema del metateatro sirve para develar el malentendido entre los esposos. Al margen de esto, la *play-scene* no sirve tanto para que Gonzalo se perturbe y quede atrapado en la “ratonera” de la culpa al saberse asesino de Nunca, sino para permitirle a Marta embarcarse, por la vía de la representación y la ficción teatral, reposicionándose ella misma como sujeto de deseo, asunto que Lacan aborda con todas sus letras en su seminario 6 de 1958-1959:

Ficción, entonces, no quiere decir engaño, sino más bien algo construido, hecho con palabras, articulado en un discurso, en una escena [...] se trata de la necesidad de pasar por una ficción para situarse en relación con la verdad del deseo (2014, p. 87).

Así, por medio de la obra-dentro-de-la-obra que toma lugar en *Resguardo*, Marta

intenta ordenar, dar una estructura, suscitar precisamente esa dimensión disfrazada de la verdad que, en algún lugar, denominé “su estructura de ficción”, sin la cual él [ella] no encontraría cómo orientarse, más allá del carácter relativamente eficaz de la acción, a fin de hacer que Claudio [Gonzalo] se revele, se traicione (Lacan, 2014, p. 293).

En fin, es con la representación de la supuesta inmolación de Nunca que Marta tendrá la posibilidad de vislumbrar algo de la verdad sobre sí misma y, sobre todo, de las auténticas intenciones de Gonzalo.

Tanto el metateatro como el teatro íntimo (extimidad) ponen de manifiesto que entre los esposos se franquea un desencuentro estructural. En un punto de la pieza, Gonzalo le recrimina a su mujer: “Necesito que vuelvas a casa... No me acostumbro a estar solo.... Marta, yo te quiero...” (Pedrero, 1999, p. 108). Es así como se puede notar que entre Marta y Gonzalo se erige un malentendido fundamental: lo que uno quiere, no necesariamente es lo que el otro desea. Aunque Gonzalo dice amar a su esposa, lo que en realidad quiere es a alguien con quien estar y que le espere después de llegar de su trabajo. Pero cuanto más se ensimismaba laboralmente, la soledad y fastidio de Marta se incrementaban, punto de inflexión para su resultante hastío y adulterio.

Por su parte, Marta es consciente del abismo que existe entre ella y su marido, del desierto al que han llegado: “No nos entendemos. La gente no se puede comunicar con todo el mundo, es normal. Es una cuestión de ondas...” (Pedrero, 1999, p. 108). El

desacuerdo entre ambos es tal que la misma protagonista le espeta: “nos equivocamos; yo necesito otras cosas y tú otra mujer” (Pedrero, 1999, p. 109); sin embargo, Gonzalo parece no (querer) entender: “¡No me quieres escuchar!... No tienes interés en hablar conmigo, ¿no?” (Pedrero, 1999, p. 109). En *Resguardo* se puede entrever entonces un doble discurso por el que los espectadores/lectores se enteran de que los cónyuges tienen expectativas divergentes con respecto a su matrimonio: Gonzalo afirma que un sacrificio recíproco por su éxito profesional creará estabilidad futura para ambos, mientras que Marta, por su parte, reitera su necesidad de amor, atención y comprensión. Sin embargo, al final de la obra podemos presenciar a Gonzalo y Marta empeñados en culparse y en herirse mutuamente, justamente porque entre ellos la proporción sexual es evidentemente imposible.

Otro aspecto que demuestra esta falta de *rapport* sexual en la pareja es, en efecto, la infidelidad de Marta, la cual tiene sus implicaciones estructurales para que el deseo de Gonzalo se ponga en movimiento. Esto se puede leer a la luz de lo que Freud trabaja como “la teoría del tercero perjudicado”: una mujer, en tanto objeto amoroso, está en posesión de otro hombre que no es el oficial. Freud arguye que pareciera que esta condición del tercero perjudicado tiene que darse para que el “legítimo” –en nuestro caso, Gonzalo– quede verdaderamente prendado a su mujer. Es decir, que para que un hombre desee a su mujer, ella debe ser la propiedad de otro. En términos lacanianos, esto indica que para que un hombre ame verdaderamente a una mujer es necesario el advenimiento del Otro. De hecho, la nominación de un gran Otro es de suma importancia en *Resguardo*.

El deseo del sujeto tiene su origen en el campo del Otro, que se formula en términos de una pregunta: ¿Qué me quiere? [*Che vuoi?*]. Más específicamente, la pregunta por la propia existencia solamente puede plantearse a partir de la pregunta por el deseo del Otro: el pasaje a manera de correspondencia sería entre ¿quién soy yo? → ¿qué me quiere el Otro? No obstante, la respuesta que en este lugar recibe el sujeto es la de una falta, agujero que Lacan posiciona en su grafo del deseo como $S(\mathcal{A})$, es decir, en cuanto “castración”. Y es sólo por la vía del fantasma por la que el sujeto podrá colocarse en relación con la hiancia en el Otro, quien desea justamente porque está en falta. En todo caso, si Gonzalo se presenta como el gran Otro de su mujer es porque ella logra captar esta falta que le es inherente a él; este momento le permite liberarse de las cadenas impuestas. Colocado en el lugar de un gran Otro colmado, Gonzalo le increpa a su mujer: “Es tu última oportunidad [para volver conmigo]”, a lo que ella le responde, escindiéndolo: “No la quiero” (Pedrero, 1999, p. 109).

En fin, desde la perspectiva lacaniana, para que un hombre se enamore de una mujer, ella tiene que ser un poco infiel, desbordando así los celos del marido. Y es ésta justamente la condición que se puede reconocer en la relación de Gonzalo y Marta. Exaltado, él se lo

recrimina: “¿Por qué no me dijiste que me estabas poniendo los cuernos?... pero no, tenías que subirle a casa. Que te viera el portero”, para luego decirle con vehemencia: “Necesito que vuelvas a casa [Marta]. [...] Tienes que volver. No me acostumbro a estar solo” (Pedrero, 1999, p. 108). Esto implica que el estatuto mismo del deseo requiere de un tercero que lo provoque. Es en este sentido que Lacan define el deseo como deseo del Otro, lo cual significa que es necesario que el otro desee algo diferente a la pareja, para que aquél se empiece a interesar.

Ahora bien, esta necesidad que tiene Gonzalo de controlar a su pareja se puede ver con más claridad a partir de la caracterización de Nunca. Recordemos que el conflicto de la obra surge cuando Marta le comunica a su (ex)esposo que llevó a su mascota a la perrera y que, si no va a recogerla antes de las ocho, ésta será sacrificada. Aquí la perrera (resguardo) corresponde a ese significante diegético que a pesar de ser invisible en la obra permite cierta construcción abstracta por parte del lector/espectador, pues es allí donde el marido demostrará exactamente quién es en realidad, a saber, un ser irritante y controlador. Al final, sin embargo, él sale de la escena firmemente convencido de que Marta es la culpable de la muerte de Nunca. Empero, “*Marta mira hacia la puerta, espera unos segundos y de pronto empieza a reírse a carcajadas*” (Pedrero, 1999, p. 112): ella destapa una caja y sale la perra.

Efectivamente, Nunca es un actante significativo que, aunque permanece sobre todo ausente en la obra, está constantemente presente en el diálogo entre los esposos, presencia que contribuye, tal y como lo advertimos a propósito del nombre propio, a que la relación sexual entre Marta y Gonzalo no exista. Es más, por los rasgos del diálogo, entre ambos pareciera que discuten sobre la custodia de una hija más que de una mascota. Esto se puede apreciar en aquella última escena cuando Nunca sale de dicha caja y Marta le dirige la palabra como si fuera un ser humano: “¿Ya estás despierta? Pobrecita... Muy bien, te has portado estupendamente... ¿Has oído, Nunca? Necesitaba que oyeras todo, que supieras cómo es tu padre...” (Pedrero, 1999, p.112). Hacia el final de la pieza, el lector/espectador advierte que la perra pareciera ser el único lazo de unión entre los esposos, el cual, con el desplante de Gonzalo y la estratagema metateatral construida por Marta, no es más que un artilugio que refrenda esa relación que no existe.

A propósito de Nunca, podríamos aseverar que se muestra como representación de la actitud despreciable de Gonzalo, talante que evidencia que vengarse de la mujer que lo ha traicionado es más apremiante que salvaguardar la vida de su mascota (Pennington, 2006, p. 39). De acuerdo con la apreciación de Ann Witte (1996), en efecto, la perra personifica la consunción de los esposos. Para dicha crítica norteamericana, Nunca pasa de encarnar el afecto que alguna vez éstos sintieron a convertirse en un instrumento de la mayor crueldad posible (p. 46), crueldad que puede ser leída desde el punto de vista de lo que Lacan deno-

mina “agresividad”, y que es la base del “*odioenamoramiento*”¹³ entre los esposos, misma que también se relaciona con la dialéctica del amo y el esclavo. Para Lacan, la agresividad se define como cierta “intención de agresión”, que se escenifica en términos de anticipo o preludeo del acto agresivo, y el cual es siempre inconsciente. En general, la agresividad puede manifestarse a través de palabras e imágenes, las cuales también aparecen diseminadas en la obra de Pedrero.

En un primer momento, para Freud, la corriente agresiva (*Destruktionstrieb*) “es una disposición pulsional autónoma, originaria del ser humano” (1984c, p. 117), en cuyo centro sobresale la destructividad como una expresión de la pulsión de muerte (*Todestrieb*) orientada hacia el exterior. Por su parte, para Lacan (1984a), “la agresividad es la tendencia correlativa de un modo de identificación que llamamos narcisista y que determina la estructura formal del yo del hombre y del registro de entidades característico de su mundo” (p. 102). Es en dicho sentido que se puede hacer referencia a una agresividad estructural palpable en el actuar de Gonzalo, que alcanza el acto consumado y la palabra articulada, conformando así una amplia gama que incluye “desde una palabra cifrada (el síntoma, los actos fallidos), los laberintos de la palabra misma, pasando por los actos de efecto simbólico hasta la crudeza contundente de la violencia misma hecha acto” (Rossi, 1984, p. 62), ideal de violencia que es evidente en el actuar de los esposos.

No obstante, Marta se sirve de la agresividad de Gonzalo para descubrir la validación que andaba buscando para separarse de él de una vez por todas: “Siento cierta felicidad por no haberme equivocado. Eres despreciable. Eres una araña roja; te has comido todas mis raíces, mis hojas..., has matado a mi perra” (Pedrero, 1999, p. 111). Es interesante, a propósito de la perra, que el título escogido para la traducción francesa de la obra sea, precisamente, “*Une vie de chien*” (“Una vida de perro”), enfatizando así el poder característico del significante “perra” que representa la verdad de que entre Marta y Gonzalo no hay más que conflictos y continuas contiendas y que, en definitiva, evidencia el desencuentro entre ambos.

En fin, en *Resguardo personal*, Pedrero ilustra con maestría las dificultades matrimoniales que crean las desiguales expectativas entre hombre y mujer. Marta utiliza hábilmente lo que ha aprendido a través de su fina observación (*regard*); sin embargo,

¹³ Para Lacan, el *odioenamoramiento* u *odioamoramiento* (*hainamoration*) corresponde al tipo de agresividad que surge de la alternancia entre odio y amor, característica tanto del devoto con su dios como de la relación que entabla el analizante con su analista, y que Freud elabora en términos de “ambivalencia”. Por lo tanto, el *hainamoration* tiene estrecha relación con el saber depositado en el Otro: “La cuestión del amor se liga así a la del saber. Añadía yo que los cristianos transformaron este no odio de Dios en una señal de amor. Y aquí el análisis nos incita a recordar que no se conoce amor sin odio” (Lacan, 1981, p. 110).

lamentablemente Gonzalo, sumido en las garras de su incapacidad egotista para percibir al otro como autónomo, nunca conocerá la satisfacción que le proporcionaría una relación de pareja “igualitaria”: no hay manera en que Gonzalo y Marta se puedan poner de acuerdo.

Resguardo personal es una pieza teatral que gira en torno a la relación fallida entre Marta y Gonzalo; o tal y como atinadamente lo propone Beatriz Moncó (2013), *Resguardo* trata sobre “un amor que en ocasiones aparece en la escena mediante su contrario: el desamor que genera pérdida y separación” (p. 688), a saber, amor o destrucción.

En efecto, *Resguardo personal* es la historia de cierta discordancia entre Marta y su esposo en la que se pueden escuchar los ecos de una obra anterior: *La destrucción o el amor* (1935) de Vicente Aleixandre, cuyo título revela la relación entre la devastación y el amor, ahí donde ambos son inseparables y también irreconciliables: “sólo se ama de verdad destruyéndose a sí mismo en el otro”, pareciera ser la consigna. Con respecto a este binomio, Patricia W. O’Connor (1988) sostiene que los temas principales de la obra de Pedrero, donde *Resguardo* no es la excepción, son justamente “la soledad, la frustración, la inestabilidad psicológica de los personajes [y] el amor como fuerza destructora” (p. 47). De allí que el argumento de esta obra asombre al lector hasta el punto de causar cierta extrañeza psíquica. Se podría aseverar entonces que la acción de esta pieza en un acto gira en torno a la relación eminentemente deteriorada entre Marta y Gonzalo, este último, esposo sórdido que intenta despojarla de su libertad y bienestar. Marta se lo dice a Gonzalo con todas sus letras: “Me enseñaste lo insólito del amor: la destrucción” (Pedrero, 1999, p. 109), para luego insistirle: “puede ser que la destrucción sea parte del amor” (Pedrero, 1999, p. 109).

El continuo encuentro fallido entre los sexos confirma la falta de complementación basilar entre hombre y mujer. La interlocución de un sexo con el otro es imposible, sostenía Lacan. Los amantes están sentenciados a apren(he)der interminablemente la lengua del otro, a ciegas, en busca de los signos velados del *partenaire*. El amor es un laberinto de malentendidos, cuya salida no existe. En efecto, entre Marta y Gonzalo se ha abierto un abismo lleno de incomprensión e incomunicación que confirma la máxima lacaniana de que “no hay relación sexual”, es decir, que entre los sexos sólo existe un desencuentro estructural que en todo caso solamente el amor podría solventar, imposibilidad con la que también tropezamos en esta obra. Si, en todo caso, Lacan propone la promesa de que el amor suple la ausencia de relación sexual, en *Resguardo personal* no existe dicha complementariedad, precisamente porque entre Marta y Gonzalo no sólo no hay entendimiento, sino que tampoco hay amor: “No, no tengo ningún interés en quedarme contigo. Tengo prisa” (Pedrero, 1999, p. 107), se lo declara patentemente Marta a su exmarido.

Fuentes consultadas

- Apolo, Guillermo. (2014). *El acto del duelo: La función paterna en la constitución del deseo*. Letra Viva.
- Braunstein, Néstor. (1982). Lingüística. En N. Braunstein (Coord.), *El lenguaje y el inconsciente freudiano* (pp. 161-236). Siglo XXI.
- Braunstein, Néstor. (2006). *El goce: un concepto lacaniano*. Siglo XXI.
- Bringas, Lucía. (2016). No hay dos sin tres. *Ética y Cine Journal*, 6(2), 19-22.
- Chemama, Roland y Vanderersch, Bernard. (Eds.) (2004). *Diccionario del Psicoanálisis*. Amorrortu.
- Coria, Clara. (2011). *El amor no es como nos contaron... Ni como lo inventamos*. Paidós.
- Freud, Sigmund. (1984a). Personajes psicopáticos en el escenario. En *Obras completas* (Vol. 7, pp. 273-282). Amorrortu.
- Freud, Sigmund. (1984b). Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre. En *Obras completas* (vol. 11, pp. 155-168). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, Sigmund. (1984c). El malestar en la cultura. En *Obras completas* (vol. 21, pp. 57-140). Amorrortu.
- Galán, Eduardo. (1990). Entrevista: Paloma Pedrero, una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias. *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, 16(1), 11-13.
- Lacan, Jacques. (s.f.). *La identificación. El Seminario 9* (1961-1962). Inédito. Recuperado de la base documental Folio View 4.2.
- Lacan, Jacques. (1981). *Aun. El Seminario 20*. Paidós.
- Lacan, Jacques. (1984a). La agresividad en psicoanálisis. En *Escritos 1* (pp. 94-116). Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. (1984b). Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. En *Escritos 1* (pp. 227-310). Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. (1994). *La relación de objeto. El Seminario 4*. Paidós.
- Lacan, Jacques. (2006). *El Sinthome. El Seminario 23*. Paidós.
- Lacan, Jacques. (2008). *De un Otro al otro. El Seminario 16*. Paidós.
- Lacan, Jacques. (2014). *El deseo y su interpretación. El Seminario 6*. Paidós.
- Mack, Christopher. (1999). An Additional Note on *A Night in the Subway* Paloma Pedrero. En P. Zatlin (Ed. y Trad.), *Parting Gestures with a Night in the Subway*. Estreno Plays.
- Miller, Jacques Allain. (1986). *Matemas 1. Manantial*.
- Miller, Jacques-Allain. (1997). Una charla sobre el amor. En *Introducción al método psicoanalítico* (pp. 151-186). Paidós (Serie Nueva Biblioteca Psicoanalítico Eolia).
- Miller, Jacques-Allain. (2010). *Extimidad*. Paidós.

- Moncó, Beatriz. (2013). Mujer y amor en el teatro de Paloma Pedrero: Una lectura desde la antropología de género. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 38(3), 687-709.
- O'Connor, Pat. (1988). *Dramaturgas españolas de hoy*. Fundamentos (Colección Espiral).
- Ons, Silvia. (2015). *Todo lo que necesitas saber sobre psicoanálisis*. Paidós.
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario de teatro*. Paidós.
- Pedrero, Paloma. (1999). *Resguardo Personal. Juegos de noche. Nueve obras en un acto* (Ed. V. Serrano). Cátedra.
- Pennington, Eric. (2006). *Resguardo personal* and the canonization of Paloma Pedrero. *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, 32(1), 35-40.
- Rossi, Lucia. (1984). La agresividad. En *Lecturas de Lacan 1-Escritos* (pp. 58-79). Lugar Editorial.
- Serrano, Virtudes. (1999). *Introducción. Paloma Pedrero. Juegos de noche. Nueve obras en un acto* (pp. 9-58). Cátedra.
- Witte, Anne. (1996). *Guiding the Plot. Politics and Feminism in the Work of Women Playwrights from Spain and Argentina, 1960-1990*. Peter Lang.
- Zatlin, Phyllis. (2001). From Night Games to Postmodern Satire: The Theater of Paloma Pedrero. *Hispania*, 84(2), 193-204.