

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SALTA
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS
LICENCIATURA EN PSICOLOGÍA

**Las posiciones femeninas
en la
novela rosa contemporánea**

Alumna: Mohnblatt Mónica María

Director: Lic. Antonio Gutiérrez

2018

NÓMINA DE AUTORIDADES

Gran Canciller

S. E.R. Mons. Mario Antonio Cargnello Arzobispo de Salta

Rector

Ing. Rodolfo Gallo Cornejo

Vicerrectora Académica

Mg. Constanza Diedrich

Vicerrector Administrativo

Dr. Dario Eugenio Arias

Vicerrector de Formación

Pbro. Dr. Cristian Arnaldo Gallardo

Vicerrector de Investigación y Desarrollo

Dr. Federico Colombo Speroni

Decano de la Facultad de Artes y Ciencias

Lic. María Dolores Medina Bouquet

Secretaria Académica

Dra. Adriana Ibarguren

Área de Extensión

Lic. Silvana Alejandra Sánchez

Jefa del Departamento de Psicología

Lic. Sandra Zabala Salazar

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por lo incondicional de sus condiciones.

A mis hermanos, José y Juan por el cariño y las risas.

A Ignacio, por la pasión.

A Paulina, por ser mujer que tantas veces es madre.

A Gladys por el amor a los libros.

A Mercedes, que las ama una por una.

A Aurelia por su amor a la vida.

A mis amigas, por la dicha.

Y a todos esos otros que sin estar nombrados aquí existieron con su palabra.

ÍNDICE

NÓMINA DE AUTORIDADES	2
AGRADECIMIENTOS	3
ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS	6
INTRODUCCIÓN	7
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	9
Objetivo general de la investigación:	9
Objetivos específicos de la investigación	9
Preguntas de investigación:	9
Deficiencias en el conocimiento del problema	10
Justificación	14
Consecuencias de la investigación	15
MARCO TEÓRICO	17
CAPÍTULO 1:	17
1. La sexuación	17
1.1. Fórmulas de la sexuación	21
1.1.1 Lado izquierdo: Lo masculino	21
1.1.1.1. De hombres y de las coordenadas de la época.	22
1.2. Lado derecho: las mujeres.	23
1.3. La ampliación de Miller	23
1.3.1. El objeto a y la perversión del macho	25
1.3.2. El amor y el falo	26
1.3.3. El héroe	26
1.4 Roles sexuales y semblantes	27
1.5. Identificación y Complejo de Edipo	27
1.6 Deseo neurótico y deseo femenino	27
CAPÍTULO 2:	29
2. Las posiciones femeninas	29
2.1. La histeria	29
2.1.1. Mascarada	30
2.1.1.1. Cuando la mascarada está al servicio de falo	30
2.1.1.2. Cuando la mascarada está al servicio de lo femenino	31
2.1.2. Cuando se tiene el falo	31
2.1.3. Semblantes privilegiados: La dama, la virgen (o la prostituta) y la diosa:	32
2.1.3.1 El pudor de la dama y el pudor femenino	32
2.1.3.2. Semblante de la diosa: Decisión y justicia	34
2.1.3.2. Semblante de la diosa: Decisión y justicia	37
2.3. Posición femenina	39
2.4. Verdadera mujer	41
2.5. El lugar del objeto:	42
2.6. Los destinos de lo femenino: mujeres y mujer-es	43
2.7. La dualidad femenina	43
2.8. Falta significativa: la angustia y lo femenino.	43
CAPÍTULO 3	46
3. Literatura Rosa Contemporánea y psicoanálisis	46
3.1. La novela romántica y la Novela Rosa Contemporánea	49

3.2. Estructura de la novela rosa contemporánea	54
3.2.1. Elemento opcional: la escena sexual	60
3.3 Narrar lo femenino	62
3.4 Personajes y figuras en la literatura:	62
3.4.1. La mujer y el Dandy	62
3.4.2. Dora y Stella	63
3.4.3. Don Juan: ¿Un mito femenino?	64
ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	65
Nivel y Tipo de investigación	65
Tipo de diseño	66
Anticipación de sentido	67
Descripción de conceptos claves	67
Contexto	69
Participantes	70
Período	73
Procedimiento	74
Coreografía de análisis	74
Dependencia	75
Confirmabilidad	76
Transferencia	76
Credibilidad	77
ANÁLISIS DE DATOS	78
Bodas de odio (2008) – Florencia Bonelli	78
El vizconde que me amó (2009) – Julia Quinn	83
Crepúsculo (2007) – Stephenie Meyer	87
Luna Nueva (2008) – Stephenie Meyer	91
Eclipse (2009) – Stephenie Meyer	94
Amanecer (2010) – Stephenie Meyer	96
Maravilloso desastre (2011) – Jamie McGuire	98
Sucedió en otoño (2005) – Lisa Kleypas	101
Nos separan los celos (1994) – Corín Tellado	103
50 sombras de grey (2011) – E. L. James	105
50 sombras más oscuras (2012) – E. L. James	107
50 sombras liberadas (2018) – E. L. James	111
Elementos teóricos asociados a los personajes de las escenas seleccionadas	113
Análisis comparativo de la muestra:	119
Similitudes en la muestra sobre características de la posición histórica	119
Similitudes en la muestra sobre características de la mujer con postizo	120
Similitudes en la muestra sobre características de la posición femenina	121
Similitudes y diferencias en la muestra sobre características de la verdadera mujer	122
CONCLUSIÓN:	123
Recomendaciones para otras investigaciones	125
Implicaciones de la investigación:	126
Alcances y Limitaciones:	126
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	128
HOJA DE EVALUACIÓN	132

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

CONTENIDO	Pág.
Tabla N°1: Características de las mujeres con postizo	37
Tabla N 2: Mujeres fálicas y Mujeres con postizo	38
Tabla N°3: Característica de la posición femenina	39
Tabla N°4: Características de la verdadera mujer	41
Tabla N°5: Histeria o feminidad	45
Tabla N° 6: Novelas Románticas y Novelas Rosas Contemporáneas	49
Tabla N°7: Similitudes y diferencias entre los géneros clásicos Comedia y Romance	52
Tabla N° 8: Decepción Neurótica o femenina	58
Tabla N° 9: Muestra Inicial para “Las posiciones femeninas en la Novela Rosa Contemporánea”	72

INTRODUCCIÓN

“Viví este libro durante toda mi adolescencia y juventud, lo he concebido como obra escrito desde hace dos años, y lo he nutrido con algunas lecturas.”

Rougemont, D. (1938, p. 11)

Muchos de los interrogantes que impulsan el tema de la novela rosa contemporánea se inician en el camino de mi análisis personal. Las reflexiones acerca del amor, el encuentro, el desencuentro, los ideales de complementariedad y el contraste de la cotidianidad; me llevaron en una búsqueda personal para dar profundidad teórica a la temática.

Una de las primeras respuestas las aporta Denis de Rougemont (1938), escritor de origen sueco, quien realiza un análisis de la cultura occidental y de la literatura mitológica universal sobre el amor. Rougemont habla acerca de una hiancia – un espacio simbólico que se mantiene en lo oscuro - entre las concepciones del occidente sobre el amor y la felicidad; operando como vector: lo llama el amor-pasión. La pasión es para este autor un núcleo condensado de sufrimiento y deseo; afirma que “parece colmar nuestro ideal de vida armónica” (p. 10); lleva a hombres y mujeres a buscar en un más allá del equilibrio. Es por ello, que amor y sufrimiento, padecimiento y muerte están enlazados en el núcleo de la cultura occidental; serían equivalentes simbólicos. El amor solo se ve eternizado por la desgracia y la muerte; y esta concepción es reproducida en la sociedad a través de lo que se llama la “literatura clásica”. Algunos representantes muy resonados son: Tristan e Isolda, Romeo y Julieta, Anna Karenina, Cumbres Borrascosas entre varios otros. No solo allí sino el origen de los cuentos infantiles clásicos – específicamente los que tratan del amor romántico – también parecen contener la perturbadora noción: En La Cenicienta originalmente las hermanastras malvadas se cortaban los talones y/o los dedos para poder usar las zapatillas. Además, los cuervos les picaban los ojos por su traición. En la Bella Durmiente, el príncipe – viejo y feo – abusaba sexualmente de ella; quién despertaba con el orgasmo de él o dando a luz a uno de sus hijos (según la versión).

Las ideas de Rougemont no solo proponían una concepción del amor para nuestra cultura; sino también explicaba la presencia prevalente de esos textos considerados clásicos. La consideración de que la pasión siempre conlleva de manera tácita al sufrimiento haría en primer momento extraño, inesperado y discordante el éxito indiscutido que tienen la novela rosa contemporánea en el mercado mundial. El objeto de consumo preferido para la sociedad actual no serían historias con finales trágicos, que pondrían al lector en contacto con la finitud de la existencia. Se impone, por su presencia en el mercado mundial, un objeto de consumo que contrasta en un primer momento por exigencia común de final feliz. ¿Cuál es esta nueva propuesta?, ¿Qué lógica cuenta?

La literatura desde sus orígenes estuvo ligada al arte. El escritor parecía un socio del gremio del artista. Sin embargo, hoy asistimos a lógicas de producción literarias en las cuales la serie arrasa con la originalidad y la singularidad. Las novelas rosas contemporáneas se vuelven consumibles, descartables y aún más alejado del arte: intercambiables. Para el psicoanálisis lo femenino y el arte tienen un vínculo profundo ¿La función de la obra de arte no es acaso conmover algo de la posición de quién la percibe?, ¿Es suplantable acaso Jasón y Medea por Romeo y Julieta? Y equivalentemente: ¿Hay algo más movilizante que una verdadera mujer?, ¿No hay algo menos en serie que lo femenino?.

Otro punto a considerar trata de la lógica interna que propone. Si la posición femenina se asocia a características como: más allá de la repetición edípica, atravesamiento de significantes, goce Otro, la falta en significante que la ponga en serie, posibilidad de encarnar el objeto causa deseo, etc. ¿Hay algo de ello que se conserve en la narrativa?

Estese advertido el lector, no se trata de que en las Novelas Románticas clásicas primasen las posiciones femeninas. El estudio de algunas de las literaturas en prosa consideradas universales revela que muchas veces lo que se registra es un esbozo de las mismas (Gana, 2013).

El presente trabajo describe las posiciones femeninas en escenas de la novela rosa contemporánea; justificando su utilidad en que permite explorar la lógica que sustenta a un colectivo que – si se siguen las definiciones del contexto – hace lazo social a partir del consumo. Siendo el concepto de lo femenino central al psicoanálisis lacaniano incurrir en una mayor comprensión del mismo y los ámbitos actuales que lo implican beneficiará a esta disciplina y quienes adhieran. (Fernández, 2015).

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Objetivos:

Objetivo general de la investigación:

|

- Describir las posiciones femeninas en escenas de la novela rosa contemporánea

Objetivos específicos de la investigación

- Describir la posición histórica según J.A. Miller en escenas de la novela rosa contemporánea.
- Describir la mujer con postizo según J.A. Miller en escenas de la novela rosa contemporánea
- Describir la posición femenina según J.A. Miller en escenas de la novela rosa contemporánea
- Describir verdadera mujer según J.A. Miller en escenas de la novela rosa contemporánea
- Identificar características comunes a la novela rosa contemporánea y a las posiciones femeninas del psicoanálisis lacaniano.

Preguntas de investigación:

- ¿Cómo se presentan las posiciones femeninas en escenas literarias de la novela rosa contemporánea?
- ¿Qué características son comunes a la novela rosa contemporánea y las posiciones femeninas del psicoanálisis lacaniano?

Deficiencias en el conocimiento del problema

Acerca de las posiciones femeninas en la novela rosa contemporánea se registra un cúmulo de conocimiento previo que habilita a la reflexión. Se ha investigado y/o teorizado acerca de conceptos claves al desarrollo del presente trabajo. En el campo del psicoanálisis: se han desarrollado teorías referentes al amor, a las posiciones sexuadas, se ha interrogado a la literatura clásica universal, inclusive a algunas novelas contemporáneas. En el campo de la literatura, el fenómeno de mercado de la novela rosa contemporánea se abrió paso hasta considerarse éste oficialmente un género diferenciado, con una estructura que le es propia. (Regis, 2007)

Sin embargo, los tiempos van produciendo nuevas coordenadas y fenómenos. La novela rosa contemporánea propone un campo de conocimiento inexplorado: ¿La lógica que prevalece en este fenómeno da espacio a la diferencia, a la no complementariedad, al deseo femenino? ¿Esta modalidad de expresión permite vislumbrar en escenas, en actos, la concepción psicoanalítica de lo femenino?

Título: “El seminario de Jacques Lacan: libro 20: Aún.”

Autor: Lacan, Jacques

Tipo de trabajo: Libro

Año de publicación: 2006. Originalmente publicada en 1972-1973

Idioma: Español.

Lugar geográfico de origen: Francia. Publicado por Editorial Paidós en Buenos Aires, Argentina.

Resumen: Jacques Alain Miller establece el seminario dictado por Lacan en la cual propone las fórmulas de la sexuación. Vincula los conceptos de masculino y femenino a los de Todo y No-todo, Consistencia e Inconsistencia, el Falo, el Deseo del Otro, etc. Su principal aporte a la presente temática es proponer una repartición sexuada no a partir del campo de lo genital, ni de las identificaciones a las figuras parentales, o al objeto de deseo o de amor; sino que las articula a modalidades de gozar. Relaciona la falta significativa para localizar el agujero simbólico de “La mujer” con una modalidad de goce que sería no-toda fálica. Permite una interpretación de la experiencia psicoanalítica más allá de lo edípico.

Título: “El partenaire-síntoma.”

Autor: Miller, Jacques Alain

Tipo de trabajo: Libro

Año de publicación: 2008. Originalmente dictado en 1997-1998

Idioma: Español Castellano (Idioma original: Francés.)

Lugar geográfico de origen: Paris, Francia. Publicado por Editorial Paidós en Buenos Aires, Argentina.

Resumen: Explora el matema lacaniano de las fórmulas de la sexuación en relación al partenaire del sujeto. Amplía el desarrollo de las fórmulas desarrollando las posiciones en relación temas como el vínculo amoroso, la causa del deseo, semblantes privilegiados a cada uno, etc. Desarrolla la cuestión de los roles sociales adoptados y los separa de la lógica del goce. Diferencia un vínculo amoroso sostenido desde la escena fantasmática (un sujeto dirigiéndose a su *objeto a*) del “amor loco” de la modalidad femenina. Propone el rechazo a lo femenino como esencial a la tendencia a la universalización del mundo.

Título: “La escena femenina: aproximaciones desde el teatro a las conceptualizaciones de lo femenino en psicoanálisis”.

Autor: Gana, Noelia

Tipo de trabajo: Trabajo final de grado.

Año de publicación: 2013

Lugar geográfico de origen: Salta, Argentina

Idioma: Español Castellano

Resumen: Es una investigación de tipo bibliográfica y teórica que trabaja la relación entre conceptos de la obra teatral como ser: el personaje, la escena, la máscara, etc. y conceptos propios del psicoanálisis como ser la feminidad, escena fantasmática, la mascarada, el semblante y el sujeto. Gana relaciona a nivel teórico escenas de la literatura con la presentación de un sujeto para luego evaluar si se trata de una posición femenina. Concluye que en las obras trabajadas lo femenino sería un personaje imposible de encontrar a nivel de una trama simbólico-imaginaria (semblantes y mascaradas). Propone una distinción conceptual para los personajes con que trabaja y los llama “señuelos de posición femenina” (Gana, 2013, p. 67). La autora anticipa a

futuras investigaciones que la literatura dramática universal no parece dar cuenta a través de sus personajes de posiciones femeninas.

Título: “A natural history of the romance novel”.

Autor: Regis, Pamela

Tipo de trabajo: Libro

Año de publicación: 2007

Lugar geográfico de origen: Estados Unidos

Idioma: Inglés

Resumen: La autora reúne las características de la novela rosa contemporánea bajo las condiciones de un género literario, otorgándole una estructura formal que permite su análisis científico. Le da un estatuto literario de género independiente a la novela rosa contemporánea (en inglés: Romance novel) y la diferencia del romanticismo moderno. Regis (2007) propone una estructura del género e identifica elementos – como condición necesaria – que deben ser contemplados en la narración de las escenas. Principalmente establece que la temática principal deberá tratar de la relación amorosa entre dos personajes, y que existe la exigencia del “final feliz”. Quedan excluidas del género rosa todas las novelas románticas que posean un final trágico. Además, identifica el origen literario y cronológico de la novela rosa contemporánea.

Título: “Estudios psicoanalítico de cuentos infantiles”.

Autor: Gutiérrez Sánchez, Gerardo

Tipo de trabajo: Tesis doctoral

Año de publicación: 1993

Lugar geográfico de origen: España

Idioma: Español

Resumen: Proponen que la lectura – como ejercicio de la escucha desde el psicoanálisis – de cuentos infantiles da cuenta de que en estos géneros literarios se abre un espacio a lo inaccesible de la experiencia humana. Establece una relación entre la escucha psicoanalítica y la lectura como una forma de “escuchar al inconsciente del texto”.

Presta especial atención a lo que consideran lo disruptivo o los elementos perturbadores de la narración como una manifestación de un Real imposible de reducir a lo simbólico y proponen que los cuentos infantiles dan cuenta de una lógica Otra que la del sentido común; es decir No-todo al ordenamiento fálico.

Justificación

Las razones que llevan a considerar el valor potencial de esta investigación son:

Es conveniente, ya que sirve para ampliar el conocimiento que hay sobre las posiciones femeninas en la novela rosa contemporánea. La feminidad es un concepto ampliamente estudiado en psicoanálisis de orientación lacaniana, la relación entre el arte (y la literatura como una forma de éste) ha sido estudiada con anterioridad; sin embargo, la novela rosa contemporánea es un género literario reconocido como tal desde hace menos de una década aun cuando como fenómeno existe desde el siglo XVIII y esto ha influido en que aún no se haya trabajado de manera intensiva en este contexto desde el psicoanálisis. Implica una modalidad de presentación de posiciones subjetivas y la atañe lógica particular a sí que no se puede observar desde los otros géneros literarios.

Los estudios en psicoanálisis tienen una especial relación con la práctica, se considera como una disciplina que no puede aislar a la teoría de la clínica o de su aplicación efectiva. la novela rosa contemporánea como fenómeno del mercado responden a las coordenadas de la época y a los códigos simbólicos que atraviesan las condiciones donde emerge del sujeto de la hipermodernidad. Explorar el concepto de feminidad también tiene especial importancia, ya que la práctica clínica lo asocia a los finales de un análisis.

Es socialmente relevante, ya que el conocimiento construido puede utilizarse para el trabajo con adultos y adolescentes, ya que se ha comprobado que quienes consumen novelas rosas contemporáneas abarcan rangos etarios heterogéneos, sin embargo, se trata de un auténtico fenómeno de mercado que abarca a un amplio sector de la población.

Su valor teórico radica en que los resultados obtenidos sirven para poder comentar la teoría psicoanalítica lacaniana, apoyando a la actualidad y validez de dicha disciplina.

Consecuencias de la investigación

La presente investigación no presentó riesgo alguno para la comunidad científica ni para ser humano alguno. Se trabajará con muestras documentales por lo cual los riesgos del trabajo con seres humanos se ven anulados.

Se enmarcó dentro de las exigencias metodológicas de los reglamentos de trabajo final de grado de la Universidad Católica de Salta y del reglamento específico para el Departamento de Psicología.

Se planteó la pregunta a nivel legal, ético y metodológico de si era viable utilizar como participantes de la investigación propuesta novelas rosas contemporáneas protegidas por derechos de autor.

A nivel ético, se ha inquirido acerca de las autorizaciones estándares: El Consentimiento Informado. Se toma como referente la reflexión de Islas-Saucillo y Muñoz Cuevas (2000) quien define como fundamento para el procedimiento de Consentimiento Informado el respeto por la autonomía del paciente. Al no tratarse aquí con pacientes, resultó necesario contextualizar el concepto de autonomía de los autores sobre sus obras. Dicho tema es abordado por Rodríguez Miglio (s/f) quién trata el Derecho a Explotación de las obras concibiéndolo como un derecho de monopolio sobre las mismas. Distingue dentro de los derechos de autor a dos categorías un Derecho Moral y un Derecho Patrimonial. Ambos son inalienables, el primero por considerar la creación como surgida de la singularidad de la personalidad del autor y el segundo refiere a que solo quien la posea los derechos de autor podrá obtener beneficios económicos legítimamente.

El nombrado Derecho Moral refiere a la facultad de los autores de ser reconocidos en su paternidad sobre esta y a negarse a que fuera modificada de manera alguna. Los objetivos de la presente investigación y el ajuste al procedimiento científico implican la no “contaminación de la muestra”. El Derecho Patrimonial, tal vez el más obviamente reservado ya que la producción de un trabajo de investigación no supondrá lucro alguno de manera directa.

Es aquí donde la ética y las leyes encuentran un puente. Al consultar la Ley Nacional N° 11.723 que trata el “Régimen Legal De La Propiedad Intelectual” señala en el Art. 2 las

acciones que configurarían las facultades de monopolio del autor sobre su obra: disponer, publicar, ejecutar, representar y exponer en público, enajenar, traducir, adaptar o de autorizar su traducción y reproducir.

Surge como relevante el Art. 10; considerando que cualquiera tiene la facultad de publicar con fines científicos “comentarios, críticas o notas” referente a obras protegidas por el derecho de autor. Pudiendo incluir hasta mil palabras extraídas de estas y solo las partes indispensables para los objetivos propuestos. Quedando comprendidas aquí las creaciones con fines docentes, con fines educativos “y otras semejantes”.

A nivel metodológico, se implementaron las normas de la American Psychological Association (2016) para tomar las muestras, reconociendo debidamente la paternidad de los autores sobre las obras. Además, se tomaron solo las partes indispensables para la consecución de los objetivos de investigación y en ninguno de los casos se extrajo más de mil palabras de cada texto.

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1:

1. La sexuación

La cuestión de la diferenciación de los sexos ha sido una temática que ocupó las mentes de muchos de los personajes más ilustres de la ciencia y el saber. No por ello deja de ser una problemática actual.

Aristófanes en “El Banquete” se preocupaba por diferenciar que existían tres sexos; relacionaba la distinción entre estos seres primeros con la identificación (si participaban del Sol, de la Luna o de la Tierra). Se pensaba que había un estado inicial del hombre sin embargo no se trataba de un ser sin falta sino de un ser más fuerte que el secundario (o actual).

Estrictamente, el momento de unión total y absoluta consigo mismo ni siquiera podría ser puesto en los términos de un mito; ya que no puede ser representada en términos significantes. Por ello, la única forma que tienen de representarlo es retroactivamente a las imágenes actuales del ser humano. En “El Banquete” no se piensa una unión total, un ser en identidad con sí mismo, un Uno inicial. Ya que para completar a ese ser esférico que habitaba la Tierra era necesario que tuviese dos caras, cuatro brazos y cuatro piernas, etc; y aún este ser podía desear; desear al punto en que proyectaban trepar al Olimpo. (Platón, 2008, p. 97)

Sin embargo, eso no impide que se intente dar cuenta de un estado mítico inicial del ser humano. Un estado que en la fantasía de los neuróticos corresponde a un momento anhelado, al que se intenta volver: un estado permanente e imperturbable de perfección. La imposibilidad de volver a sostenerse en ese lugar también es explicada por el mito griego:

Zeus castigó a los seres humanos originarios partiéndolos en mitades. Y allí se explica la filosofía griega antigua la búsqueda del partenaire como *objeto a*, ambosector, arrancado del sujeto; le pertenece y a la vez no:

“(…) añorando cada uno su propia mitad, se juntaba con ella y rodeándose con las manos y entrelazándose unos con otros,

deseosos de unirse en una sola naturaleza, morían de hambre y de absoluta inacción por no querer hacer nada separados unos de otros” (Platón, 2008, p. 97)

Y también da cuenta de uno de los mitos del amor pasional: hacer de dos uno. Se pone en juego también una dimensión mortífera del hacer un Uno con un otro. Entonces, la solución de Zeus fue posibilitar una nueva forma de encuentro entre los mismos: ordenó a Apolo colocar los genitales por delante; así cuando se encontrasen y finalmente la muerte llegase habría la posibilidad de que la especie perdurase; y que algo de ese encuentro (del orden de la procreación o el placer) les permitiese seguir viviendo.

Esta solución no es cabal ya que inmediatamente después propone un desencuentro entre el cuerpo y la sexuación; un equívoco y una falta de correspondencia entre ambos. Luego de la separación de los seres originarios – los naturales los llama Aristófanes – podían haber seres humanos que participasen de lo masculino y cuyos genitales fuese por ejemplo: femeninos; y viceversa. Entonces, genitalidad y sexualidad (esta última en un sentido amplio que contiene las identificaciones, la elección de objeto, etc.) no se corresponden para la filosofía griega.

En la actualidad - más ante la caída del Significante Nombre del Padre - la diferencia entre los seres sexuados parece aún más indeterminada, que parecía ordenarse en lo social, y es objeto de aún más debates y controversias. Así, se registran fenómenos como compilaciones en Internet sobre tipos de géneros, especialmente una de ellas que fue acuñada en el 2014 y que comprende una lista alternativa de 76 tipos de géneros que no incurren en el binarismo del masculino y femenino u hombre y mujer. (ATCUES, 2016). Los llamados Xenogéneros no son un canon científico sino parte de un fenómeno social, que abunda en las redes, las cuales dan un espacio privilegiado a este tipo de debate.

Otro fenómeno relacionado con la actualidad del tema es la pregunta convertida en meme de internet: “Did you just assume my gender?” “¿Acabás de asumir mi género?” (Know Your Meme, 2016) cada vez que alguien utiliza el término señor o señora; un pronombre personal, etc.

Es así que se constata en fenómenos sociales la falta de respuestas en la naturaleza sobre una identidad sexual a la cual los sujetos puedan aferrarse para ordenarse. La diferencia sexual no parece estar inscrita en el ácido desoxirribonucleico que nos otorga determinada anatomía, y es por ello que se observan diferencias entre las funciones de

la anatomía y se significa a partir de allí que hay un sexo (biológico) que tiene y otro que no. Según Chamorro (2008) tampoco estaría inscrita en el inconsciente, ya que la bisexualidad que Freud suponía como modo originario sería otro de los nombres para decir: “la indeterminación sexual en lo inconsciente”. (p. 55)

Es así que volvemos a la elección de objeto y a la elección de un partenaire. Se dice que no hay relación sexual porque no hay un acto que instituya como tal al sexo del hablante y efecto de esto se comprueba que surgen condiciones bajo la cuales un sujeto puede determinar su partenaire. Porque la naturaleza no le determina un objeto de deseo o un objeto de amor – que no necesariamente son lo mismo ni los mismos – es que el ser hablante debe realizar una invención para hallarlo.

Es así que la distinción entre animal y humano/sujeto se hace operativa en el plano de la sexualidad, tanto como la distinción freudiana de instinto y pulsión. El animal por instinto se acopla entre un macho y una hembra. En cambio para el ser humano el objeto natural está perdido, y esto es un dato estructural.

Es así que, en una primera evaluación, se dice en la repartición sexual que uno estaría signado por el tener y el otro por el no tener. Cuando Freud realiza sus primeros estudios identifica algo de la estructura simbólica del mundo social: se consideraba que el hombre tenía falo, le angustiaba perderlo, y la mujer quedaba relegada al no tener falo, a envidiarlo y/o a buscar sustitutos. Sin embargo, Freud realiza sus interpretaciones sin lograr identificarse a sí mismo como parte de ese mismo funcionamiento, y teoriza en torno al falo. Lacan luego relee estos textos y dice: Anatómicamente hay uno que tiene y otro que no; pero en la estructura significante solo existe la diferencia.

Podría argumentarse entonces que al hombre le falta útero o pechos; y que siente envidia de pechos. Hay un asiento imaginario de la anatomía: un pene que se tiene su representación simbólica de falo. Y es que el pene tiene una especial relación al falo porque ningún otro órgano manifiesta los efectos del deseo y del goce de manera tan específica. (Torres, 2012).

Freud leyó muy correctamente la sociedad al decir que cuando los sujetos se posicionan desde la lógica del tener hay quiénes tienen y quiénes no. Entonces cuando esa cuestión simbólico-imaginaria se pone en juego, se lee como un menos y como una falta al que no.

La cuestión del ser es una pérdida estructural y una condición anterior a toda posibilidad de una identidad; sin embargo, se verá que hay quienes intentan incesantemente hacer pasar el ser por el tener. Es decir, quienes creen en el mito platónico (Platón, 2008).

El falo es definido en multiplicidad de veces y según cada momento de la enseñanza de Lacan se entiende desde distintos modos. Como el significante de la falta significativa ya no representa a ningún significante en sí; es un significante “x”, una función de la estructura. (No confundir con el significante de la falta significativa en el Otro que es S(A)), Sin embargo, el falo es un velo de la falta estructural, es el velo de que hay efecto de goce porque hay ser hablante. El falo, en definitiva, cuando está positivado el velo cumple su función y es un objeto que el sujeto cree tener. Y la sexuación vendría a ser “la posición subjetiva en que cada sujeto se ubica respecto del falo” (Zack; 2012, p. 63); cuando el sujeto se ve enfrentado a estas dos posibilidades debe elegir si se posiciona como poseedor de las respuestas o como poseedor de las preguntas. La función del falo es ordenadora, cuando se inscribe su significación fálica hay contacto con la realidad neurótica; entonces si se generaliza y se dice que siempre opera: hay dos formas de ubicarse respecto él:

- Tenerlo pero no serlo (Camaly, 2012)
- Serlo pero no tenerlo (Camaly, 2012)

La primera corresponder a la posición masculina y la segunda una posición femenina. Ambas posiciones serían formas de semblante del falo. Sin embargo, en las posiciones femeninas habría “algo más”; que a la par que le permitiría sostenerlo también podría atravesarlo.

Es más, puede decirse que “un hombre y una mujer se definen a partir de sus identificaciones y su forma de gozar” (Zack; 2012, p 66). Entonces, en psicoanálisis se trata de la estructura lógica que atañe al ser (o más precisamente al no ser); se dividen las posiciones sexuadas no en relación a atributos como la testosterona, la tendencia maternal, las tendencias agresivas, etc.

Queda establecida una primera relación entre los conceptos de falo y goce. Para que hubiese relación sexual, tendría que haber “un goce” (verificable y discreto) que no fuese el fálico, tendría que haber seres de la necesidad, es decir seres que no dejasen de escribirse, seres que tuviese identidad a sí mismos. Entonces, el falo ordena a lo social y ordena una forma de goce – para uno de los sexos – ¿y el otro? El otro – si se continúa esta línea de pensamiento de define a partir de ese: es decir queda en la envidia al falo o sin lazo social (como sería la psicosis). Mientras para el sexo masculino, existirían

significantes que le den consistencia lógica habría una especie de agujero significativo que le dé lo mismo a la mujer: “La mujer no existe”, no hay un significante que la represente, y es tan enigmática como la muerte misma. Entonces, si no queda en la envidia del pene hay algo que la define más allá de esto.

Para dar una vuelta al tema, Lacan afirma que en vez “sería necesario que no fuese ese” (Lacan, 2006d, p. 75), es decir que ese goce no fálico se vuelva Otro, lo asocia a lo femenino: las vuelve no todas. Y también dice que se trata de un goce del cual las mujeres callan, porque no lo conocen.

1.1. Fórmulas de la sexuación

Lacan en 1973 introduce en el Seminario XX las Fórmulas de la sexuación. Este matema queda desarrollado, sin embargo, Lacan advierte que no está dicho todo allí. Es decir, plantea el problema no la solución (Torres, 2012).

Grafica las fórmulas como una tabla bipartita. El lado izquierdo corresponde al lado masculino y el lado derecho a las posiciones femeninas. De ambos lados en la parte superior se trata del existencial y el cuantor.

1.1.1 Lado izquierdo: Lo masculino

Se lee en la parte superior izquierda de la siguiente manera:

- Existe para todos la función fálica.
- Existe para uno que no hay función fálica.

Estas fórmulas introducen la cuestión de lo universal y lo particular. El Todo y la excepción. Es una manera plantear que quienes están bajo la lógica fálica pueden unirse bajo el conjunto, tratan lo real y al goce haciendo conjuntos. Esta lógica indicaría que quien no gozase de esa manera encuentra los efectos de la segregación: por ejemplo surge racismo. Pero también, hay una posición de rechazo total (u horror) ante lo femenino (porque su goce es siempre Otro). (Barros, 2011)

En cuanto a la parte inferior encontramos dos elementos:

- El sujeto que se dirige al *objeto a* (ubicado este en el campo derecho: femenino).
- El falo que recibe una flecha desde el La (La falta significante en el Otro).

Entonces aquí se agrupan quienes encuentran/buscan respuestas como modo de tratar lo real. El sujeto tiene el falo y se relaciona fantasmáticamente con el mundo y con otros sujetos. El fantasma con esa definición de “Síntoma y fantasma” (1989) de Miller es una “máquina para transformar el goce en placer” (p. 20); para hacer una revisión rápida ello significa que permite un goce acotado. El hombre se queda gozando solo con su objeto. Porque el verdadero partenaire de un sujeto será siempre el objeto; según el partenaire-síntoma. (Miller, 2008). Esta es una forma de ser en el mundo que apunta al orden social y a la consistencia del Otro.

1.1.1.1. De hombres y de las coordenadas de la época.

Como afirma Zack (2012) sostiene la caída de la virilidad como consecuencia de dos cuestiones que se implican mutuamente:

- La feminización del mundo
- La caída del significante Nombre-del-Padre

Explicándolo de la siguiente manera: En las épocas modernas la tradición proveía a los sujetos masculinos de semblantes que referían al ideal de virilidad; dándoles así un modelo identificadorio. En tanto el padre ya no puede consistir como significante ordenador se producen efectos en la subjetivación de la sexuación; es decir en la forma singular en que cada uno asume su anatomía. Por lo tanto, la caída del Ideal implicaría cierta desregulación de lazos sociales ordenados entre sujetos sexuados. Léase, ya no hay características privativas de cada sexo (aun cuando eran una construcción social) que provean de distintas identificaciones y distintos semblantes.

Zack (2012) señala además que en términos del Complejo de Edipo se entiende la elección de un sexo como la posición frente a la castración. Más específicamente, si elige ser el falo o tenerlo. En la Modernidad (Giddens, 1995) entonces los hombres renunciaban a ser el falo (a la unidad con la madre que le permitía tener a la mujer del padre) por la amenaza de castración, eligiendo tener el falo y tomando como modelo de ser a un hombre viril (Freud, 1992). Entonces, si se hacen términos homólogos el ser

hombre y el ser viril es que se entiende la hipótesis que cita Zack (2012) del autor Alexandre Kójeve en su libro “Un mundo nuevo”, es nuevo en tanto no hay hombres en él; entendido desde las fórmulas de la sexuación y desde la dificultad existente para hacer el hombre desde el lazo social; nunca entendido en un modo literal.

Por lo tanto, ¿Con que se identificarían los hombres de este nuevo mundo que declinan posicionarse como poseedores del falo? Una respuesta se encuentra en la figura del metrosexual. Para dichos sujetos la distinción no pasa por el objeto externo que elijan para su amor o para el coito (no importa si son heterosexuales, bisexuales u homosexuales), sino por tomarse como objeto de amor a sí mismos. A la vez que encontrar Otro que los sancione como existentes con su mirada, quedando atrapados como *objeto a*, “como objetos de goce en una posición feminizada” (Zack, 2012, p 90), cabría preguntarse si responden a un narcisismo de ego o a un narcisismo de deseo (Barros, 2011)

La excepción, corresponde a la parte izquierda de las fórmulas de la sexuación. Lo excluido, según Chamorro (2008) es lo que se trata de incluir en ese Todo, en lo Otro. Lo excluido es lo que hace excepción – y como Freud (1916) registra haber encontrado entre los neuróticos un tipo de carácter (posición subjetiva) que tienden a desear ser la excepción; desde la perspectiva de obtener un reconocimiento del Otro: una insignia de ser portador del falo. Diciendo Chamorro (2008): “sobre la excepción se montan los imaginarios ahí los imaginarios crecen como fuego en la nafta”. (p. 88)

1.2. Lado derecho: las mujeres.

Del lado derecho de las fórmulas de la sexuación de Lacan se lee:

- No existe mujer que diga que no a la función fálica.
- No-toda la mujer es en relación a la función fálica.

Es decir: Lacan establece que todas las mujeres están es la función fálica y se dirigen a este. Sin embargo, allí donde ellas son, están escritas en la función de manera no-toda. Es decir, hay algo en las mujeres que apunta hacia otro lado.

1.3. La ampliación de Miller

Aquí Miller (2008) en “Los seres sexuados” da un poco de luz sobre la cuestión. Presenta un cuadro donde las características aducidas al hombre son:

- Tener: Positivizado
- Estructura: completud pero limitado al significante.
- Medida fálica, es decir equilibrio
- Unidad, identidad, uniformidad en su registro del ser.
- El *objeto* al que se dirige es fetiche
- Plus-de-gozar como objeto causa deseo.
- Fenómenos identificables: prudencia, timidez, protección, sentido común
- Roles que los harían complementarios: el héroe y la brújula

En tanto para la mujer:

- Tener: negativizado
- La estructura es incompleta, el conjunto de significante está abierto al infinito o a lo ilimitado.
- Hay un exceso de goce.
- Su ser se experimenta como otro de pura diferencia.
- El *objeto* al que se dirige es erotómano.
- La causa de su deseo: El deseo del Otro.
- Fenómenos identificables: intrepidez, desfachatez, riesgo, mística, irracionalidad e Idealismo.
- Roles que los harían complementarios: la heroína y la extraviada

Este cuadro complementa de alguna manera las fórmulas de la sexuación presentadas por Lacan (2006d). Así explica Miller (2008a) que desde la lógica fálica del tener del lado de la mujer se ha signado un menos, en tanto ella está marcada por la falta, el no tener, se halla castrada.

No así, del lado de hombre, del lado del macho habría un signo de positivación del tener. Se sigue, del lado del hombre se haya la “posesión legítima del falo” (Chamorro,

2008, p. 99), y por ello habría ilusión de completud, en cambio del lado de la mujer habría incompletud.

1.3.1. El *objeto a* y la perversión del macho

Es así que cuando el hombre se dirige a la mujer siempre busca encontrar el menos en ella, lo puede hacer a través de un registro imaginario como ser: encontrarla pobre, golpeada, incapacitada; trata el registro simbólico a partir de considerarla no-toda, o puede buscar ese objeto pulsional en el cuerpo de la mujer lo cual es signo de la perversión en la sexualidad neurótica masculina (y que Freud señalaba ya en "Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa", 1990b). De igual manera en la mujer el exceso es representante de su cualidad de no-toda; siendo Otra por definición, esto no quiere decir incompletud más allá que en el plano significante. En el discurso de la ciencia y del capitalismo desde el cual se puede leer esto, a veces es entendido como un rebajamiento de la mujer en términos de "dignidad humana"; pero desde el discurso psicoanalítico, se entiende que dicha incompletud está del lado del sin límites, porque lo que está incompleto estructuralmente nunca podrá llenarse, y la producción significativa será metonímica hasta que haya un punto de basta que permita emerger la significación de la metáfora. Esto es: la mujer está del lado del deseo. (Miller, 2008b)

Pero esta "tranquilidad" que signa el campo de la completud lo lleva a abordar el mundo a partir de un objeto. Que por sus cualidades adquiere las características del fetiche, porque está destinado a mostrar completud, unidad, "un objeto invariable" (Miller; 2008b). Es el macho el que se ocupa de "poner (...) el uniforme del deseo del Otro" (Miller; 2011; s/n); accede al Otro barrado a partir de encontrar en su partenaire un objeto parcial pulsional; que solo puede ser considerado de la clínica de la perversión cuando se caracteriza por hacer caer el objeto y angustiar al Otro; este *objeto a* a través del cual el hombre hace lazo sexual con el Otro sexo puede adquirir muchos soportes para realizarlo, es decir puede estar bajo múltiples condiciones imaginarias (Chamorro, 2007). Los hombres gozan con el *objeto a* que es Uno, en tanto un objeto jamás estará barrado por no ser significante. Esta multiplicidad sin embargo no puede estar de lado del amor.

El *objeto a*, trabajado por Lacan en el Seminario X (2006) es ambosector quiere decir: que no es ni del sujeto ni del Otro. En la mujer no se apuntaría al tener; porque es algo contrario a su estructura, se apuntaría, por vía del amor o del estrago al ser. (Miller, 2008)

1.3.2. El amor y el falo

El amor, en el Seminario V de Lacan, es definido como “Dar lo que no se tiene a uno que no lo es” (Lacan, 2006a, p. 283); puede parecer contradictoria en realidad capta que lo que se intenta hacer surgir en la mujer es la castración y ser semblante para el deseo del Otro; quien ama esta signado por el menos, “privado de lo que da”. (Lacan, 2006a, p. 283);

El amor apunta a hacer lazo con el Otro que permite al sujeto expresar su deseo, en tanto el don de su partenaire es la falta; la falta que muchas veces surge en su vertiente indomesticable, el goce. El amor es entonces un lazo social que no apunta a la lógica adaptativa de la producción, ni a los tiempos neuróticos y es en esencial loco (sin límites). Porque el amor es un espacio de la experiencia en el cual no hay medidas (Barros, 2011). Es por ello que se dice que “Ningún regalo puede testimoniar completamente del amor.” (Miller; 1993, p. 38)

1.3.3. El héroe

En la novela rosa contemporánea puede verse como los héroes adquieren características de la masculinidad, en tanto en esta forma de literatura se apunta a trasgredir una norma, una expectativa social la ley. Ser héroe es actuar en consecuencia con el orden social, ya sea en rebeldía o en sumisión. Si estructuralmente no se posee el falo, el significante ordenador en términos de la ley, no es posible la transgresión.

Pero no se trata en la feminidad de si posee el falo o no, sino de decir: Es no – toda función fálica. No se trata de presentar a las mujeres como locas o psicóticas, aun cuando Lacan – con mucho sentido común afirma que las mujeres son un poco locas. (2006d) En algún momento también se afirmó que en algún punto todos alucinamos, al no tener al objeto de la naturaleza como garante del Otro.

Decir que las mujeres son un poco locas es hacer eco del no-todo, lo ilimitado de su estructura. Es decir, que hay un parte de lo femenino que escapa al Nombre del Padre (Magallanes; 2015).

El falo, como significante ordenador de los demás, entra en consonancia con el Ideal del Yo. Puede haber ideales en tanto hay respuestas, y esto solo concierne el lado masculino. Es sacrificio por los ideales, que intentan hacer consistente a un Otro del Otro en un valor trascendente, es propio del hombre, tanto así que el orden en tanto se sabe del contrato social como un sentido común a otros.

1.4. Roles sexuales y semblantes

Es así que cuando Miller (2008) se refiere a los distintos roles que pueden ocupar, lo que hace es denunciar que aun habiéndose posicionado como mujeres o como hombres en algún momento, se puede subvertir de esto. Como se demostrará, se puede intentar hacer existir a "La mujer", como es el caso de la histeria, que en realidad es fálica y "masculina". O se puede amar, para lo cual es necesario que un hombre evoque sus rasgos "femeninos"; aún más complejo que en la histeria: hacer semblante del postizo y ser una mujer con postizo, obteniendo de los hombres lo que se necesita pero simulando no tenerlo; se puede ser cruel como algunas verdaderas mujeres, o se puede estar en posición femenina, como quienes utilizan el semblante solo para hacer surgir un lugar de deseo en el Otro.

1.5. Identificación y Complejo de Edipo

El Complejo de Edipo masculino en Freud finalizaba con la identificación al progenitor del mismo sexo, daba una identidad a partir de las identificaciones. En este plano es que el sujeto puede ir cambiando de identificaciones, sin modificar en lo más mínimo su ser. En cambio, el goce femenino – dice Chamorro (2008) – “abre el Edipo (...) al infinito hasta el punto que deja de ser Edipo.” (p. 79)

Sin embargo, algo del Edipo sigue siendo fundamental a la feminidad. Freud planteaba que “el camino de feminidad, o sea en la feminización de la mujer está el padre” Chamorro (2008, p. 79); el argentino plantea que los datos de estructura muchas veces son interpretados desde otro lugar; justamente es que lo que captaba Freud, leído desde la postura actual de psicoanálisis no era una cuestión fenomenológica sino estructural.

1.6. Deseo neurótico y deseo femenino

Asumir la base inconsistente, para Chamorro (2008), es la clave de la determinación del deseo femenino y del final de análisis. Donde una parte del goce, entendido como sufrimiento, ha pasado al registro del placer: el plus de goce, significativo en lo real. A través de ello se articulará deseo y goce. El *objeto a* sería la expresión en el campo del sujeto de aquello que retorna aun teniendo “destino de exclusión” (Chamorro, 2008, p. 73). Rompiendo la homeostasis de la identidad (lo reconocido), y a través del cual el sujeto tiene noticia de su ser. Implicaría que la forclusión del Ser devenga en “falta en Ser” (uno de los núcleos conceptuales de la neurosis, que deriva en fenómenos imaginarios como la duda y la insatisfacción).

Este objeto guía un deseo decidido, ya que permite la articulación entre deseo y goce, irrumpiendo la sino eterna metonimia del deseo neurótico. Es por ello que una de las formas que adquiere la feminidad es reconocer a un hombre allí donde este no se reconoce. Entonces se obtiene una nueva distinción:

- Lado izquierdo, refuerza identidades, goce fálico.
- Lado derecho, atraviesa identidades, goce femenino.

El encuentro entre la posición masculina y la femenina permite: al igual que en análisis: cuestionarse su identidad sostenida en el narcisismo para ir más allá (Chamorro, 2008)

CAPÍTULO 2:

2. Las posiciones femeninas

En la perspectiva Lacaniana se distinguen las siguientes posturas:

- La histeria
- La mujer con postizo
- La posición femenina
- La verdadera mujer

2.1. La histeria

La histeria como posición subjetiva es aquella que por no poder hacerse un ser con la nada recurre a querer hacer consistente su ser a partir del tener y es así que se dirige al falo. Se trata de mujeres fálicas que esconden su falta en ser, ostentando el falo y que “no les falta nada ni nadie”, protegen salvajemente su tener (Miller, 1993, p. 96)

En el seminario XVII, Lacan (2006c) establece que se trata de un discurso que se dirige a un saber. Un saber supuesto a un Amo, a quien a su vez, quiere desautorizar de dicho saber (castrarlo). Castrar al Amo significa cuestionar la atribución fálica, entrando en rivalidad con aquel.

Al no haber respuesta en el campo del ser, el sujeto histérico, continuamente milita desde su posición subjetiva por el tener (Magallanes, 2015, p. 55), alienando su ser a ese objeto en una búsqueda implacable de lograr ser donde no es, pues no hay un significante que represente a La mujer.

Está identificada al Deseo del Otro, puede identificarse de manera imaginaria a otra mujer, a quien le supone respuestas sobre su pregunta esencial, pero la identificación imaginaria fruto de la relación en el polo del yo (moi) y del otro (semejante) es en esencial rivalidad y deseo de sustitución.

Decir que la histeria hace el hombre no significa que se ubica a la izquierda en las fórmulas de la sexuación sino que hace el esfuerzo por mantenerse en la vía fálica. Torres (2012). De las dos direcciones posibles desde el lado derecho la histérica busca - desde esa falta en ser que implica que no haya un significante que la represente como mujer – ser el falo.

El deseo en la histeria es sin objeto, porque se trata en definitiva de un deseo de deseo que siempre remitirá a otro objeto que mantiene una distancia del objeto en realidad alcanzado. Se refugia la histeria de su falta en ser a través de un deseo insatisfecho.

2.1.1. Mascarada

“máscara de nada”
(Morao, 2012, p. 74)

Miller (1993) trabaja sobre el concepto de semblante y la mascarada como un semblante del que puede hacer uso una mujer. Se trata en el semblante de algo operativo, y no de un fenómeno de la apariencia (por estar compuesto en partes por elementos imaginarios y significantes); es una respuesta posible a lo real; donde el ser no es suficiente (ya que no hace frente a lo real).

2.1.1.1. Cuando la mascarada está al servicio de falo

La histeria, en su fanatismo de obtener una imagen o un significante del Otro, puede adoptar la mascarada, la mascarada de la extraviada de Miller (2008b) en “El partenaire-síntoma”.

La mascarada, en realidad, es un señuelo, un falso semblante, que miente con la misma estructura signifiante de Freud en “Psicopatología de la vida cotidiana” y de Lacan en “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo”: “Dices que vas a Cracovia, para que yo crea que viajas a Lemberg. Pero ahora sé que viajas realmente a Cracovia. Así pues, ¿por qué mientes?” (Freud, 1979). Es así que Lacan (1987) dice, que los animales pueden engañar, sin embargo, los seres tomados por el lenguaje (los sujetos) pueden dar a un dato veraz la estructura de ficción, mostrándola y ocultándola al mismo tiempo.

Es decir, el sujeto histérico que muestra su fe en el significante por identificarse con una mujer que cree que posee la respuesta a su falta el ser. A la vez, funciona como señuelo para atraer al Otro a quien le supone un saber que en el fondo solo quiere contradecir. Ostenta la falta, escondiéndola como se esconde la carta robada de la reina. Paradójicamente el saber que denuncia es que no hay relación sexual; buscando en otros una respuesta sobre sí.

Busca hacer existir a La mujer, a través de semblantes de características femeninas, es decir pretender no poseer el falo poniéndose en postura de servicio sacrificial hacia el

Otro. Es por ello que Camaly (2012) sostiene que compone “una función esencial en la comedia de los sexos, es a la vez signo del rechazo de las mujeres respecto de lo más íntimo – y a la vez más hétero – de la feminidad” (p. 64)

2.1.1.2. Cuando la mascarada está al servicio de lo femenino

Por fuera de la lógica del tener o no tener el falo, “(...) significativo del deseo del Otro (...) (Lacan, p. 674)” (Camaly, 2012, p. 65) la mujer puede identificarse a ser el significativo del deseo de ese Otro, plano del Ser, en tanto atraviesa la noción de tener. El sujeto castrado, desea, moviliza palabras y significantes para localizarlo. La mascarada permite hacer encuentro por sostener una ficción. La ficción señala el lugar de un límite significativo.

Una distinción importante radica en la diferencia entre ficción y certeza. La ficción se distancia de la mentira, en tanto no oculta la verdad por no intentar suplantarla sino que la dice a medias (única forma de decirla) (Miller, 1993).

La mujer es Otro para el hombre, en tanto es el lugar de la verdad. Cuando una verdad se transforma en certeza es cuando la estructura de ficción que permitía mantenerla se esfuma, por lo cual no hay lugar a dudas del sentido de lo que se dice. La fantasía neurótica sería que la verdad puede ser dicha toda, que ese lugar de la verdad puede advenir completo sí, y que ese partenaire puede ser complementario, como un *objeto a* un sujeto. Ya sabemos que Miller afirma que el verdadero partenaire de un sujeto será siempre el objeto (Miller, 2008b). Y “la verdad siempre es sexual”, en tanto la parte que le está cercenada es idéntica a la que lo está en lo sexual. (Polari, 2013, p. 25)

La mascarada, como un semblante que es, puede estar al servicio de lo femenino. Ya que la mujer debe posicionarse como semblante de objeto del deseo de un hombre, para poder soportarlo. Sostiene una ficción a ese fantasma, perverso fetichista, porque le propone en su fantasía un objeto que en realidad no lo es. Y “prepara para que la fantasía del hombre encuentre en ella su hora de verdad” (Lacan, Camaly, 2012, p.64)

2.1.2. Cuando se tiene el falo

Su Yo es histerizador, "despertando en otros una sensación intensa y luego alejándose" en palabras de Magallanes (2015) "se ofrece pero no se entrega" (p. 56) entrando en una relación circular con su insatisfacción; es decir: gozando como sufrimiento de no gozar (sin pasar al registro de la satisfacción).

Finalmente, la histeria sostiene el semblante de tener el falo (no serlo), inclusive en momentos aparenta no tenerlo solo para reivindicarlo luego. La lógica del goce fálico es de tener o no- tener (de conjuntos) y es propiamente masculina.

2.1.3. Semblantes privilegiados: La dama, la virgen (o la prostituta) y la diosa:

Según Chamorro (2008) la histeria pareciera terminar convirtiendo el semblante de mujer en un disfraz, a veces caricaturezco en “un esfuerzo por coagular el semblante de la mujer” (p. 50). Tres semblantes privilegiados:

- La dama, mujer del amor cortés, admirada pero no tocada, sin consumación (goce excluido) excluye el cuerpo de la mujer que hace no todo.
- La virgen, por serlo y su contracara la prostituta por “contener el falo anónimo de todos los hombres” (Chamorro, 2008, p 51).
- La Diosa, confluye con la figura de la Diosa madre, que es una.

Chamorro (2008) reconoce en la Antigüedad cuatro características recurrentes al hablar de las mujeres. “frágil, enfermiza, salvaje y desordenada” (p. 52); significando la relación con lo intratable para esos otros, es decir: la castración. Hay múltiples formas de castración, una en particular presenta puntos comunes al deseo del analista y al deseo femenino.

2.1.3.1 El pudor de la dama y el pudor femenino

Entonces surge la pregunta, el pudor, tan asociado a lo femenino, ¿Es fálico porque no quiere mostrar la falta o es femenino porque vela y señala la nada? El pudor es el afecto que mueve a tapar o a velar algo. Cuando algo se vela, se señala que allí hay algo que por lo menos vale (como el falo) un esfuerzo (deseo); en palabras Miller: ““O sea, que al velar también se crea, se hace nacer, se hace surgir (Miller, p. 85)” (Citado en Morao, 2012, p. 78). El velo del pudor puede dar valor de falo a “cualquier parte del cuerpo”” (Miller, p. 85, Morao, 2012, p. 78). Sánchez (2012) diría que la búsqueda se realiza para hacer existir algo.

“El pudor permite mantener el deseo”, recomiendan los libros de etiqueta de señoritas, y “el pudor no tiene sentido”, dicen los libertarios; cuando para el psicoanálisis ambos expresan una verdad a medias. Los ambos como formas de ocultar:

- La castración, es decir de:
- La no relación sexual, es decir de:
- La no complementariedad.

Como guardián del falo, consuela de la angustia. Entonces, cuando la persona habla disminuye la angustia, es decir cuando desea o cuando intenta dar respuestas posibles a lo imposible de decir. El pudor entonces genera movimiento, deseo, da objetos a la metonimia de éste, genera preguntas: ¿Qué es eso que hay detrás del velo?, ¿Qué objeto es el falo?

Sin embargo, el pudor no es en sí nada natural, ¿O acaso el animal siente pudor? Las ciencias naturales no abordan con pudor a su objeto de estudio pero tampoco contemplan al deseo en su saber. ¿Acaso se desea algo que se tiene?

La comedia de los sexos pareciera tener como materia prima el pudor. Porque abordar el deseo otorgando el *objeto a* quién se pretende tentar es como realizar un regalo y preguntar: ¿Todavía desearías tenerlo? Esta metáfora puede entenderse solo desde una posición fálica. La histeria teme que sea posible, porque cree en el valor del falo.

Pero el objeto no es solo del sujeto y no es solo del Otro: es ambos (Lacan, 2006b). El pudor puede ser una forma de afrontar esa posición y no ceder eso valioso. Pero también, puede ser una forma de inventar un encuentro en el que no es un objeto o un significativo lo que se puede ceder sino un agujero significativo.

La falta en su ser “dar lo que no se tiene” (Lacan, 2006b, p. 283), puede ser “un semblante del que se puede servir una mujer para abordar lo real del sexo” (Morao, 2012, p.81)

En lo real, el falo no se sostiene y tan fructífero como intentar una seducción argumentando la estructura celular mamaria. El velo del pudor puede dar valor fálico a un par de pechos; pero en realidad no tienen un valor de por sí en el cuerpo femenino. El objeto, sabemos, está alojado en el cuerpo, en ese no-todo palabra humano.

Cuando el hombre se dirige al objeto en su modo perverso- fantasmático de abordar la sexualidad puede hacerlo:

- a. Para gozar de su falo, a modo masturbatorio, en soledad, cuando encuentra el objeto hace goce fálico, el órgano sexual se desentumece; en ese caso hay eyaculación precoz.
- b. Para gozar con su falo (lo instrumenta) del cuerpo toda de una mujer, de Otro cuerpo; por ello hay y no hay relación sexual. (Torres, 2012)

El hombre debe dejar de dar un “valor de uso” a su falo, para darle un “valor de intercambio”. La erótica del tiempo allí es clara: el hombre alcanza un goce fragmentado de carácter fálico y el órgano se desentumece. Una vez alcanzado esto ya no hay un órgano que haga de soporte imaginario al goce en la pareja. Lo sexual tiene un comienzo y un final claros para el hombre (generalmente). Entonces puede hacer depender el “éxito” del encuentro a la siguiente pregunta: ¿Se gozó? Y al ser un goce discreto (identificable y localizable que usa la medida fálica) se puede responder: Si o no.

Para las mujeres, la erótica y el tiempo no tienen un anudamiento que empiece ni termine de manera tan señalable. “(...) quiere que los hombres primero gocen de su cuerpo todo, no solo del órgano de él” (Torres, 2012, p. 67)

A la vez, cabe destacar por las soluciones imaginarias que se da a veces, que el pudor no es una tela, no es una ropa. Una mujer desnuda puede ser más pudorosa que una mujer totalmente cubierta. El pudor – como actitud si se quiere – es un semblante que puede implicar un decir a medias, un bien-decir de la relación entre los sexos. (Morao, 2012, p. 81). El pudor es un nombre del enigma del Otro sexo.

2.1.3.2. Semblante de la diosa: Decisión y justicia

La mujer como síntoma del hombre, no como mensaje en una cadena significativa del hombre, ya que no hay significativo del ser mujer. Sino en relación a la letra del síntoma. Referidos al objeto en el síntoma: *objeto a* = objeto causa deseo = plus de goce. Lo real, excluido de cadena significativa, es aquello que no puede hacer cadena significativa pero que se hace ver en sus efectos. El principal efecto de lo real es la destitución de la cadena simbólica.

Esta relación de la mujer con lo real le permite tener una posición de claridad, inapelable. El plus de goce, es decir: la parte del goce incluida en el significativo que

puede pasar al campo del placer, provoca un deseo diferente al neurótico: (Chamorro, 2008)

- Deseo neurótico: referido al Otro, al ser tomado por el significante encontramos gran cantidad de indeterminación.
- Deseo fruto del plus de goce, decidido.

El deseo neurótico es más claramente incompatible con la palabra; elude ser dicho. Y los griegos así lo veían: “(...) es evidente que el alma de cada uno desea otra cosa que no puede expresar, si bien adivina lo que quiere y lo insinúa enigmáticamente.” (Platón, 2008, p. 103); allí yace la fundamental diferencia entre ansiar algo y desearlo.

En torno a esta claridad inapelable puede verse la figura de la justicia. La justicia es un concepto en íntima relación al de verdad. Como ya se venía trabajando, se conceptualiza a la posición de mujer como en una relación esencial a la verdad (y a lo real). Torres (2012) y Miller (1993) plantean que estrictamente hablando no existen las posiciones femeninas sostenidas, sino que una posición de verdadera mujer se verifica en un acto.

Por ende, lo más apropiado sería describir la puesta en juego en un momento particular de los semblantes propuestos; sin embargo, el arte ha dado un tratamiento especial que permite la aproximación a este real desde imágenes y significantes que señalan el no-todo.

La iconografía con que se representa a la Justicia desde el siglo XVI aproximadamente presenta detalles variados. Generalmente se piensa en una Diosa: en Dice o Temis. Pero así como la verdad solo puede ser no-toda dicha, no basta para representar a la justicia con Una diosa, necesita de lo múltiple de Otras mujeres.

La estatua que convoca la reflexión en este momento es la de Hans Giengen, que es la primera representación artística de la justicia cargando una balanza, una espada y una venda en los ojos. Según Bueno Ochoa (2016) la iconografía corresponde de la siguiente manera:

1- La balanza era asociada a la equidad, a las buenas costumbres y el orden social.

Esto podría pensarse desde el orden fálico; la relación al Otro, la renuncia pulsional o de goce, el Nombre del Padre como significante de la Ley; etc. Es decir, lado izquierdo de las fórmulas de la sexuación.

En cambio, los dos elementos que se asocian directamente a otras diosas, y que introducen lo múltiple son la espada y la venda de los ojos.

2- La primera, según este autor es la espada de Némesis. Némesis es un personaje un tanto perturbador, su origen (como el de la mujer) es desconocido, no se localiza el nombre de su padre: Pausanias (Dios del Océano), Érebo (Oscuridad), Nix (Noche). Todos Dioses de lo inaprensible, donde el hombre y sobre todo en la antigüedad, perdía las referencias; nombres del malestar de la cultura que no abdica al reinado del falo y el significante.

Némesis daba a cada hombre lo que le correspondía de manera pronta, es decir encontraban “su hora de verdad” (Lacan, Camaly, 2012, p.64). AL Igual que Medea o Margerite Gide responde en reacciones a “la traición de un hombre y como castigo” (Miller, 1993, p. 93) Némesis era descrita como implacable y cruel; según Chamorro (2008) muchas verdaderas mujeres presentan actos inconvencionales que rozan y conviven con el estrago y en palabras de Rolón (2017): “La crueldad tiene cara de mujer” cita que puede dar lugar a múltiples reflexiones. Ella atendía también asuntos del corazón, vengaba amantes injuriados.

3- El tercer elemento iconográfico es la venda en los ojos, que según Bueno Ochoa (2016) pertenecería a la Diosa Fortuna.

Némesis se relacionaba a Fortuna, la diosa de la suerte y el azar. Fortuna era una diosa abierta a lo infinito, sus ojos vendados se impedían ser ordenada en su repartición entre los griegos y al igual que algunas mujeres que García Marquez consideraba que ésta era la única forma decente de existir. Por eso Némesis intentaba redistribuir (y en ello radica lo esencialmente fálico de esta Diosa). Ambas diosas eran un tanto estragantes; ya que no entraban en los designios de los hombres: Némesis daba cumplimiento a su sentencia con decisión y Fortuna no podía estar menos interesada en responder a un orden del Otro.

Fortuna se relacionaba al Otro, pero era no-toda del Otro; en un extravío singular a su ser. Hacer referencia a Fortuna implica referirse a la iconografía de Ocasión; otra diosa que a veces se usaba como su sinónimo y de donde obtendría significación su venda. Ocasión es representada por Andrea Mantegna en un fresco encontrado en el Palacio de San Sebastián de Mantua como una mujer parada en una esfera giratoria que nunca paraba, el cabello le tapa los ojos y tiene la nuca calva. Esta representación tiene una significación muy arraigada en los tratamientos posibles de lo real. Lo azaroso, lo contingente es el encuentro entre un hombre y una mujer; y requiere como señala Barros

(2011) de un tiempo especial: el momento justo. Para los griegos atrapar a otros por la cabellera, y no dejar pasar la ocasión – o a Ocasión – sin cabellos, mientras giraba eternamente era extremadamente difícil. No había saber ni pericia capaz de doblegar a Ocasión.

Queda entonces, un rasgo posible (no inequívoco) de feminidad en las diosas: que muchas veces coinciden con las características que propone Chamorro (2008) para lo femenino en la Antigüedad: lo salvaje y lo desordenado.

Entonces Justicia es representada como la diosa del orden social, que no se deja engañar por los semblantes pero que esto la extravía un poco respecto de los códigos del Otro, sin embargo, dicta sentencia con determinación. Parecería que mantiene una relación más fiel con lo real que otros dioses y que pueda dar a cada hombre su hora de verdad.

Como el conocimiento popular apunta, muchas veces Justicia y Derecho no tienen mucho que ver. El Derecho es el ejercicio en la búsqueda de Justicia; muy similar a la distancia entre un hombre y una mujer. Códigos simbólicos que valen por su puesta en marcha, que en realidad nunca encuentran una justicia universal.

Pero dejando esas consideraciones de lado, la relación entre mujer y justicia ha perdurado en el tiempo. Lo suficiente como para que Sánchez (2012) se preguntase acerca de la obra teatral “La mujer justa” de Sandor Márai. La relación representa las desventuras amorosas de dos mujeres y un hombre. Peter demandaba a su esposa que lo amara fálidamente, de manera acotada; sabiendo que la demanda amorosa de ésta era continua e inconmensurable. Por lo cual se dirige a otra que si pueda responder a su demanda y lo “ama” (en un sentido no femenino) por su dinero; en un sentido un poco extraño porque el amor de su segunda esposa no se dirige al hombre – no la concierne – se dirige al falo: el dinero; a la manera de una mujer con postizo.

2.2. La mujer con postizo

Una posición más compleja de discernir es la de la mujer con postizo que propone Miller en “Las conferencias porteñas. Tomo II”(2008a), se presenta el siguiente cuadro con sus características:

MUJER CON POSTIZO
Obtiene secretamente el falo a través de un hombre, es decir como un agregado artificial a su ser.

Es esencial la apariencia de un ser total, en posesión de sí misma.
Evita mostrarse castrada, aunque asume su castración y la ostenta. (Miller, 1993)
Resalta la castración del hombre y elige partenaires que le sean funcionales.
“Impone la distancia necesaria para hacer creer que el postizo es verdadero, amándola como a sí misma (pudor, respeto)” (Miller, 2008)
Es más simple hacer pareja con ella, actúa como "la burguesa", no amenaza al hombre ni le exige que sea deseante.
Se posiciona como “lo que le falta a los hombres” (Miller, 1993, p. 96)
Los semblantes, del lado masculino de las fórmulas, son respetados y adoptados por estas mujeres.

Tabla N°1: Características de las mujeres con postizo

La mujer con postizo es aquella que no le dirige su pregunta acerca de la mujer a otras mujeres y se identifica con ella, sino que toma semblantes masculinos, con los cuales identificarse. Asume como postizo las preguntas femeninas, solo para responder desde una identificación con las respuestas masculinas. Su verdadero partenaire es el postizo, no el hombre a quien elija como pareja.

Aquí se observa lo que Miller llama en algunas traducciones la Extraviada y en otras la Perdida (2008b) en el capítulo: “Los seres sexuados”, y que dibuja una flecha desde ese lado al lado del hombre – que en la Psicología – es planteado como La Brújula. Entonces ¿Una mujer se dirige a un hombre para que le asigne una dirección? Eso plantearía una psicología que confundiese un padre con un hombre.

Torres (2012) une la figura de esta burguesa a la perdida: extraviada como mujer, puede encontrarse como el Otro de la demanda, que tiene, como madre o como economista del hogar pero no a sí misma.

Algunas diferencias entre la posición de la histeria que pretender tener el falo y la posición de la mujer con postizo encontradas en Miller (2008b)

Tener el Falo	Ser el falo y dirigirse al deseo del Otro.
----------------------	---

Se tiene fe en un significante, se busca al Otro del Otro como garante de la verdad.	Se identifica al significante en tanto ficción, por lo tanto destituye significaciones (y otros significantes); es decir: permite al hombre alcanzar su verdad.
Se tiñe la fantasía de un componente ambicioso, según Freud (Psicocorreo, 2012)	No requiere del Otro, ya que no necesita ir a buscar el falo; sin embargo dirige una demanda de deseo y amor.
Rigidiza al sujeto, en tanto se lo busca, vigila y controla permanentemente.	Permite que la verdad sea medio-dicha; en vez de vivir en una ficción como sustituto.
Implica un goce singular, acotado, localizado.	Implica el goce no atado al Otro.
El sujeto desea y se dirige a un objeto.	Se puede sostener el lugar de objeto causa deseo, muy distinto a encarnar el objeto de deseo.

Tabla N 2: Mujeres fálicas y Mujeres con postizo

2.3. Posición femenina

La tercera posición que puede adoptarse es la llamada posición femenina, que se resume en el siguiente cuadro:

POSICIÓN FEMENINA
Freud la sostiene como un devenir, es decir no es un ser dado desde su nacimiento.
Para Lacan si la mujer no existe es a través de máscaras que se crea sí misma, para ser tomada como objeto.
No es articulable a ningún discurso pero está articulado en todos ellos.

No está atravesado por el Nombre del Padre, "porque no hay un significante fálico" que la represente.
Quieren gozar
Goce suplementario, goce Otro, no-todo o goce femenino.
Hace semblante de <i>objeto a</i> , haciendo de su vacío un objeto que permita hacer surgir
El goce Otro es de la lógica del no-todo
Se goza de la carne, quiere que el hombre goce de su cuerpo-todo.
Son un síntoma, denuncian las sublimaciones de los hombres como semblantes que fracasan (Miller, 1993)
Va más allá del falo, pero puede servirse de él.
Es el Otro sexo, representa la alteridad radical
Se afirma en el amor, que es típicamente femenino.

Tabla N°3: Característica de la posición femenina

Las mujeres en posición femenina funcionan a manera de *objeto a* de su partenaire, posibilitando la expresión de su deseo. Esto significa que quienes aman en esta posición se dirigen hacia ese otro semejante en un intento de suplementar su no-todo, y no de complementarlo. Es así como se habla del Otro (sin barrar), como un universal pero que está estructuralmente incompleto y por eso se habla del Otro barrado. Si hubiese posibilidad de una estructura del lenguaje completa, universal habría consecuencias en toda la estructuración humana: habría Otro del Otro, es decir un garante de la realidad, habría un significante para cada cosa, y una forma finita, acabada y perfecta de decirla (una sola lengua) y habría La mujer, se podría responder a que es ser mujer, habría relación natural con el objeto de la naturaleza y los instintos, habría confluencia de

entendimiento entre los seres, y por último se podría pensar que habría relación sexual nada más que entre un macho y una hembra.

2.4. Verdadera mujer

La cuarta posición que se distingue en el discurso psicoanalítico es la de la Verdadera Mujer, enunciada por Lacan. Esta verdadera mujer es efecto de producción al igual que el sujeto, es decir que se la ve y al siguiente momento ya no. Es por esto que Lacan enunció que se la debe sancionar así con una exclamación, ¡Ésa es una verdadera mujer!. Torres (2012) establece: “En realidad, no hay “posición” de una verdadera mujer, solo se reconoce como tal en un acto, no se trata de una posición continua” (p.64) Estas mujeres también se ordenan al cuadro de Miller (2008) en el que plantea el término Extraviada o Perdida: quienes dicen “”No tengo nada que perder” – no hay nada que les dé más miedo a los hombres que esa frase (..)”: porque es un ser abierto al infinito.

Lo siguiente se extrae del texto de Miller (2008) de “Mujeres y Semblantes”

IDENTIFICARSE CON EL AGUJERO - VERDADERAS MUJERES
Consiste en no colmar el agujero, sino en metabolizarlo, dialectizarlo, y en ser el agujero. Es decir, “fabricarse un ser con la nada”. (Miller, 2008)
Puede hablarse de un ser de nada, con un dolor psíquico específico (no tener identidad, no ser como momentos de ausencia de sí mismo).
También se ve las consecuencias de la falta de consistencia (testimonios de fragmentación corporal, la falta de control, relación con lo infinito o con lo no finito - sentimiento de incompletud radical)
Reducen las sublimaciones masculinas a semblantes (mentiras)
No hay concepto ni modelo de las verdaderas mujeres.

No es una posición que pueda mantenerse
Es cuando una mujer “ha consentido a la modalidad propia de su castración.” (Miller, 2008)
“Sacrifica lo que tiene por más precioso para abrir en el hombre un agujero que no se podrá colmar.” (Miller, 2008)
Actúa con el menos y no con el plus.
Si utiliza un postizo lacaniano es uno controlado por el hombre y confiesa ser postizo.
Puede ser deseante, en tanto asume el menos (condición de deseo) y los semblantes que hacen juego con él.
“La verdad es que una mujer no respeta nada ni a nadie y denuncia al falo como semblante respecto del goce. El goce desborda al falo y al significante (dato solo conocido a través de la sexualidad femenina)”

Tabla N°4: Características de la verdadera mujer

Los ejemplos en la literatura que se rescatan son por ejemplo, los de la mujer de Gide, cuando rompe las cartas que él le escribió, o más precisamente los de Medea, en su crueldad.

2.5. El lugar del objeto:

Puede hacerse desde lugares distintos, y significa cosas distintas desde donde se lo haga:

- a. Ser el objeto imaginario
- b. Ser el objeto desde lo simbólico
- c. Ser el objeto desde lo real

De no haber posibilidad de alojarse en ese lugar: a) se formula la pregunta ¿Qué es ser mujer? Y b) Se posiciona como falo, por sobre el objeto (Chamorro, 2008). En este caso la relación se complica, porque de “ser el falo” no se dirigirá a los hombres a buscarlo. No puede aceptar la castración ni la falta que sirve en términos de Freud a la “humillación” del enamorado.

Una novela es una cadena de Significantes que se unen, habiendo en cada punto un Apress-coup vuelve a haber una resignificación retroactiva. La histeria une significantes y los produce. Así, es que se comprueba los puntos de contacto entre la estructura histérica y la historización de un acontecimiento. La feminidad produce significantes que destituyen ese orden. Entonces, la pregunta es si hay estructuras novelescas que den cuenta de esa disrupción, de una caída hacia un nuevo “sentido”. La feminidad no podrá comprobarse en el análisis de tal o cual comportamiento, sino en los momentos en que algo que responda a una lógica especial irrumpa en un hilo armonizado, estructurado y esperable.

2.6. Los destinos de lo femenino: mujeres y mujer-es

Cuando Lacan comienza a explicar su postura sobre lo femenino en psicoanálisis hace surgir la pregunta, ¿Qué nos pueden decir sobre la sexualidad femenina? Y la respuesta es no-todo. Entendiendo como punto de partida del decir a las palabras, se entiende que de lo femenino hay una parte que es irrepresentable por lo significante. (Lacan, 2006d)

2.7. La dualidad femenina

¿Qué significa que la mujer se define más allá de la madre? En palabras de Chamorro (2008), si no lo su especificamos volvemos a hacerlas convergir, o definimos la mujer por su diferencia con la madre.

Posicionadas en el significante que no existe, las mujeres se dirigen hacia dos direcciones. La primera, hacia el falo en el hombre (no hacia el hombre en sí) – pero estructuralmente habrá también de dirigirla hacia “ningún lado plenamente” (Chamorro, 2008, p. 37) es decir: ni al objeto ni al falo. Identificadas al no todo.

2.8. Falta significante: la angustia y lo femenino.

Primero se entiende que la famosa falta estructural en la naturaleza, central al discurso desde el cual nos referimos genera en los sujetos la consecuencia lógica de tener que tomar posición. Y ante ese agujero en las posibilidades de la imagen y el significante, ante aquello perturbador de la homeostasis, surge la angustia.

Pero la angustia es un afecto que no entra en cadena significativa, de ella misma nada se puede decir. Es el puente entre el deseo, que habla metonímicamente, y el goce, del cual solo se conocen metáforas. (Lacan; 2006c). Siguiendo a Torres (2012, p.30) “Este hiato, este agujero entre lo que puede decirse y el goce, es lo que provoca la angustia”.

Un discurso no puede surgir solo desde la angustia y si hubiese solo angustia no habría siquiera sujeto. Porque hay un ser que habla hay goce; y porque hay goce hay angustia. Como un tratamiento alternativo a lo real y al goce (que no permiten lazo social, por ejemplo.) se generan diferentes velos; estos velos contruidos de significantes nos permiten hacer semblantes ante el Otro, intentando desde la neurosis cada vez más eliminar ese agujero, forcluirlo. Es por ello que desde el psicoanálisis se trabaja con los semblantes, pero juntamente para ir más allá.

Del lado de lo femenino, decir que no hay un significante que represente a La mujer, no excluye que allí se puedan encontrar respuestas. Ser mujer es tener una relación con la nada, que sea de carácter esencial. (Miller, 2001)

Entonces, se puede intentar hacer La mujer, un significante de que represente; pero siempre serán artificios neuróticos, destinados a caer. O se puede ser mujer, y hacer uso de los semblantes y las máscaras solo para hacer surgir el deseo del Otro. (Miller, 2008a)

Histeria	Feminidad
Totalmente interesado por el Otro.	“No tan interesada por el Otro” (Chamorro, 2008)
Deseo indeterminado (Siempre es del Otro)	Deseo decidido pero frágil.

Su identificación al falo hace pantalla al encuentro del hombre con el objeto causa, ya que ser el falo es ser el objeto de deseo; cualquier otra posición tiene los efectos imaginarios de ser "objeto deshecho)	Puede encarnar la articulación simbólica del objeto. (Chamorro, 2008)
---	--

Tabla N°5: Histeria o feminidad

Al posicionarse como objeto del deseo de un hombre en la histeria tenemos la especialidad en “detectar” el fantasma del otro y complementarlo desde el lugar de objeto (Chamorro, 2008), así se comprueban también los inconvenientes entre ambos.

Cuando se dice: “No tan interesada por el Otro” (Chamorro, 2008) debe hacerse una aclaración: hay Otro que mantiene una relación estrecha con la feminidad: El Otro sexo. Al exceder todas las identificaciones vuelve ese goce que cuestiona y destituye las construcciones del reconocimiento de sí como mujer. Es así que Torres (2012) dice que las mujeres están expuestas y pendientes del deseo del Otro.

Mientras el amor neurótico, hace pasar el amor al campo de la demanda; busca encontrar el falo como respuesta total; las pruebas de amor son fundamentales y nunca cubren esa falta que lo atormenta, “es clave todo lo que implica regular el amor del Otro. Es un amor que pide permiso, que pide reciprocidad (...)” En definitiva es un amor que reniega de la castración.

En tanto desde la posición femenina el amor pasaría a ser la máxima expresión de la castración.

CAPÍTULO 3

3. Literatura Rosa Contemporánea y psicoanálisis

La literatura es una de las formas de arte más antigua que, inmersa en la lógica del lenguaje, busca su soporte en la lengua para expresar los fenómenos que surgen de la estructura de este. Puede comprender tanto obras escritas como obras orales. En el sentido coloquial puede confundirse con la escritura sino se enfatiza el carácter artístico de la primera (la literatura). La escritura en el papel termina siendo la expresión tangible de una producción significativa. La escritura en sí tiene la finalidad de representar con un signo lingüístico una imagen sonora (significante saussureano) y un significado, en una relación directa con ellos. (León, 2013). Podría agotarse así la realidad en un número finito de significados relacionados entre sí, que le den consistencia de todo sin falta. Además, en palabras de Torres: “La armonía entre el Otro de la palabra y el Otro de la carne no existe” (Torres, 2012, p. 23); no se puede recubrirlo todo; así como no hay un correlato obligado ni parcial entre la cosa y el significante. Torres (2012) además trabaja la novela “Expiación” que da origen a la película “Expiación, deseo y pecado”, en un momento la distancia entre narrador y autor pareciera anularse y al hablar sobre la posible expiación de un novelista respecto de los destinos de sus personajes se lee “No hay nadie, ningún ser, ni forma superior a la que pueda apelar (...). No hay nada aparte de ella misma. Ha fijado en su imaginación lo límites y los términos” y “Esta tarea ha sido siempre imposible, y en esto la ha residido el quid de la cuestión. La tentativa lo era todo” (Torres, 2012, p. 23) En términos lacanianos sería: No hay Otro del Otro, un garante de lo simbólico; es más, ni siquiera es consistente ese Otro. Hacer pasar la historia por medidas necesarias implicaría la expiación de quién actúa; y haría equivalente lo simbólico y lo real (no que no cesa de no escribirse). Si el destino de un personaje lo es por necesidad, entonces quién lo efectiviza no tiene culpa.

Antropológicamente se sostiene a la escritura como el logro más grande de la humanidad. El tiempo comienza desde cero a partir de la escritura; en palabras de Camaly:

“(...) la escritura es el resultado más importante del orden simbólico sobre el habla, es decir, de la relación del hablante con el Otro como lugar de la verdad. La operación además no está hecha de una vez y para siempre sino que se realiza vez por vez.”(p. 69) ¿Hasta el infinito? No. El límite que no se pretende franquear, que el deseo estafador

promete, es lo que el significante no puede cubrir por completo: lo real. La solución posible es que se “inscriba para cada uno como “no cesado de no escribirse” (Lacan, p. 59)” (Camaly, 2012, p. 69). Entonces donde se escribe siempre hay algo que se escucha además de leerse (Hay una diferencia insalvable entre lo enunciado y la enunciación (Miller, 2008)): un agujero que resuena por su silencio o se lee un cartel de “acá no hay ningún agujero, siga caminando” mientras se escucha el vacío detrás.

Malentendidos estructurales, desencuentro, soledad, goce y sinsentido: parecen ingredientes de una tragedia, prestos al cinismo y al nihilismo; lo insoportable de la existencia. Por suerte para el Homo Sapiens se puede dar un tratamiento a este Real y eso es “todo lo que concierne a la escritura” (Camaly, 2012, p.70). Se dice “por suerte” cuando en realidad es un dato de la vida que el ser humano pasa pero queda, la parte del hombre que no es arena en el viento es aquella que existe como cadena y que – por alguna razón – puede hacer cadena con un agujero.

Entonces tenemos el significante, el falo que consuela, y un relato, una historia subjetiva, íntima, única e irrepetible. Así como la especie inventa el tiempo a partir de la escritura, el tiempo cero, nada, y después cuenta un año, dos años, y así; el hombre se historiza a partir de su agujero – su tesoro de nada que le permite avanzar- y se consuela. Desde allí se puede dar sentido a la definición de Lacan de goce: “lo que no sirve para nada” (Lacan, 2006, p. 11). Entonces, “lo escrito es el goce” (Lacan, p. 139, Camaly, 2012, p. 70), y la letra es lo que hace resistencia a las palabras. “Las palabras se las lleva el viento” dice el refrán, y algo de verdad tiene porque al sentido se lo lleva el viento y lo desarma, pero lo escrito queda, desde el año cero si somos literales.

Pero la literatura, como expresión artística, se aboca al ámbito de creación y hace inconsistente el modelo teórico que afirma que se podría representar la existencia en signos, por no tener éste estructura de lenguaje. Porque para el psicoanálisis escritura es a la vez:

- Significante, relato de una historia, “traduce sentidos”, (Camaly, 2012, p. 71) “transcribe un relato” (Camaly, 2012, p. 71)
- Escritura de un “agujero en el sentido” (Camaly, 2012, p. 70) y señala “la presencia de un imposible de decir” (Camaly, 2012, p. 71) y es por ende: inédita.

Esto en tanto lo representado adquiere la característica de evocación de otro significativo y no de un objeto natural (al cual pudiese corresponder algún significado de la naturaleza). Así podrá tener efectos de significación retroactiva a través de la figura del Apress Coup. Jacques Lacan desarrolló en su crítica a la Lingüística saussureana, creando un constructo disciplinar donde el objeto natural está perdido para la persona. Es así que en su relectura de Sigmund Freud ejemplifica que la estructura significativa es aquella que puede mentir acerca de estar mintiendo, como en el ejemplo de Psicopatología de la vida cotidiana, (Freud, 1979) donde un hombre pregunta a otro: “¿A dónde vas?” y el otro responde que se dirige a Cracovia, la respuesta del primero es: “Dices que vas a Cracovia, para que yo crea que viajas a Lemberg. Pero ahora sé que viajas realmente a Cracovia. Así pues, ¿por qué mientes?” (Freud, 1905). Es así que Lacan dice, que los animales pueden engañar, sin embargo los seres tomados por el lenguaje (los sujetos) pueden dar a un dato veraz la estructura de ficción, mostrándola y ocultándola al mismo tiempo. Hay lenguaje humano a partir de que los sujetos pueden utilizar el significativo para engañar. Los animales pueden engañar, pero no pueden mentir a través del lenguaje.

Es así que Jacques Lacan en “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo”, Lacan(2013), ejemplifica esta diferencia: un animal podría engañar borrando sus huellas para simular no haber pasado por un lugar, sin embargo solo un ser humano podría mostrar la verdad como si fuese una mentira; del otro lado de nuestra comparación: un animal nunca dejaría sus huellas para que otro pensase que, en realidad, era un engaño. Y todo esto porque el animal no es un cuerpo tomado por el significativo y no puede hacer valer a un signo como otra cosa que a un representante de un objeto natural.

Es así que cuando el artista literario evoca un significativo (una palabra, una frase, un párrafo, inclusive su obra entera) en tanto entra en cadena con otro significativo; continuado la sucesión hasta alcanzar un punto de basta, de almohadillado. Donde el orden de los factores sí altera el producto. Esto es un conocimiento básico para el autor. No solo basta con poseer un vocabulario amplio y poder armar sintaxis. Si así fuese cada autista que encontrase una “solución” en un islote de competencias que fuese aprender un diccionario y que pudiese combinarlas en oraciones escritas serían escritores de renombre (Slatopolsky, 2016).

3.1. La novela romántica y la Novela Rosa Contemporánea

A efectos de diferenciar el género, primero resulta conveniente identificar las características que comparte con otros géneros. La autora estadounidense Pamela Regis (2007) realiza un recorrido a través de las críticas, la historia y las consecuentes definiciones de lo que ella considera el género de la Novela Rosa Contemporánea. Plantea que definirlos a partir de denominación novela romántica no permite diferenciarla de las demás obras literarias de este tipo que comparten las características:

- Centradas en la emoción
- Ambientadas en un mundo idealizado
- Centradas en un héroe o heroína
- Realzadas las convenciones sociales o morales que le generen conflicto.

El concepto de novela romántica reúne dentro de este género a todas las obras de prosa que versan sobre el encuentro y desencuentro amoroso entre dos sujetos, teniendo su punto álgido en el contexto cultural del romanticismo, aun cuando sus raíces se remontan mucha más atrás. Un ejemplo del género es “Fausto” de Johann Wolfgang von Goethe.

Así es que se llega a la definición que propone Pamela Regis (2007): “Una Novela Rosa Contemporánea es un trabajo de prosa de ficción que cuenta la historia del cortejo y prometimiento de una o más heroínas”. Resulta relevante la definición de la autora por una característica que produce polémica, sobre todo desde sectores feministas: incluye la idea de matrimonio como una salida esencial de la felicidad femenina, como un bien universal. Casi que podría afirmarse a la manera de Austen (1998) quien en 1813 en estos textos: Es una verdad, universalmente conocida que una heroína debe estar en búsqueda de un esposo. Además, Según la autora se identifican tres cuestiones:

- El tema central es una relación amorosa (de carácter romántico)
- La “fantasía moral” de que el amor siempre triunfa.
- Centradas en la heroína.

El estudio de estos géneros literarios también es abordado desde el psicoanálisis, desde el cual pueden otorgársele las siguientes características:

Novelas románticas	Novelas Rosas Contemporáneas
---------------------------	-------------------------------------

Origen en el Renacimiento	Origen en la Edad Moderna
Sustentada en el desencuentro entre los sexos	Sustentada en el encuentro entre los sexos.
Centrada en elementos perturbadores	Centrada en elementos tranquilizadores
Confrontación del sujeto con la falta de un garante del Otro.	Ilusión de Otro del Otro
Requisito de finales oscuros.	Requisito del final feliz.
El amor pasión como fuente de sufrimiento	Fantasía moral del amor como panacea.
Resaltan el goce como fuente de satisfacción.	Ofrece un <i>objeto</i> armónico a la pulsión.
Angustiantes	Desangustiante
Generalmente se trataba del deseo de un hombre	Versan sobre el deseo de un personaje mujer.
Relacionado al drama y a la tragedia	Relacionado a la comedia
Son fenómenos del registro simbólico e imaginario	
Resaltan ideales de la época	

Tabla N° 6: Novelas Románticas y Novelas Rosas Contemporáneas

La primera característica incluida refiere a una diferencia cronológica junto a diferencias de las coordenadas de la época en que surgen las producciones significantes.

La novela romántica se caracteriza por resaltar el desencuentro entre los sexos, la no complementariedad entre los sujetos. Así también es que se evidencia una fascinación por elementos perturbadores como ser la muerte, el sufrimiento del sujeto amado, el dolor, etc.; además confrontan al sujeto con las injusticias de vivir es decir con la falta de Otro del Otro que haga de garante de las relaciones humanas, el amor como pasión del ser está resaltado su efecto mortificante y por ende siempre se asocia al sufrimiento, además muestran formas de satisfacción que no convienen al sujeto, es decir lo relacionan al goce, como ser: la satisfacción en el sacrificio por el otro amado, el suicido como alternativa positiva, etc. Todas estas características les dan a las Novelas románticas la cualidad de ser angustiantes. Según Torres (2012, p. 44) los encuentros en el melodrama (novela romántica) son: “uno de esos encuentros fallidos que rompen en corazón. El melodrama tiene éxito porque reconoce e núcleo mismo de los malentendidos del amor.”

La novela rosa contemporánea en cambio versa sobre temas tranquilizadores para el sujeto. Se basan en el encuentro entre los sexos, es decir: hacen la ilusión de que existe la relación sexual, por ejemplo: en el requisito del final feliz. Además, las coordenadas del amor lo sitúan como un elemento panaceico que permitirá el entendimiento entre todos los seres humanos. Es entonces que ofrecen un *objeto armónico*, no tomado por la falta estructural, a la pulsión – cuya dimensión se ve reducida. Y harían la ilusión de que hay Otro del Otro, por ejemplo: a través de la reivindicación de un orden social.

Otra diferencia entre las novelas románticas y la novela rosa contemporánea es que las primeras generalmente contaban la historia de un hombre y su objeto de amor – desde el psicoanálisis se entiende que solo se puede desear desde el lado izquierdo de las fórmulas de la sexuación, ya que este es el que se ordena desde el falo. En cambio, la novela rosa contemporánea tiene como condición estar centrada en el cortejo desde el punto de vista femenino.

Las similitudes de estos géneros son que por estar estructurados en una modalidad discursiva de la cadena signifiante es que corresponden como fenómenos de los registros imaginario y simbólico. Y que ambos dejan ver ideales de la época.

Ya que una novela romántica es una obra literaria que tiene sus orígenes en el período histórico del renacimiento, en el cual se viró del teocentrismo de la Edad Media al antropocentrismo que caracterizaría a la Edad Moderna. Por ende, todas las construcciones artísticas respondían a la pregunta sobre el lugar del ser humano y sus fenómenos en el mundo.

Plantea entonces Regis (2007) ¿Cómo diferenciar las novelas fantásticas, los thrillers, novelas épicas, terror de la novela rosa contemporánea? Concluyendo que el término “románticas” solo permite agruparlas con otros géneros más que diferenciarlo como uno.

A continuación se presenta un cuadro que reúne las características que Regis (2007) encuentra en el género de novela romántica como una diferenciación del género comedia (Algunos términos fueron adaptados):

Novelas románticas	Novelas rosas
Origen en el Renacimiento	Origen en la Edad Moderna
Sustentada en el desencuentro entre los sexos	Sustentada en el encuentro entre los sexos
Centrada en elementos perturbadores	Centrada en elementos tranquilizadores
Confrontación del sujeto con la falta de un garante del Otro.	Ilusión de Otro del Otro
Requisito de finales oscuros.	Requisito del final feliz.
El amor pasión como fuente de sufrimiento	Fantasía moral del amor como panacea.
Resaltan el goce como fuente de satisfacción.	Ofrece un <i>objeto</i> armónico a la

	pulsión.
Angustiantes	Desangustiante
Generalmente se trataba del deseo de un hombre	Versan sobre el deseo de un personaje mujer.
Relacionado al drama y a la tragedia	Relacionado a la comedia
Son fenómenos del registro simbólico e imaginario	
Resaltan ideales de la época	

Tabla N°7: Similitudes y diferencias entre los géneros clásicos Comedia y Romance

La línea teórica que continúa Regis es que la novela rosa contemporánea es un género actual (desde su nacimiento en la Edad moderna en 1740) que se ha desprendido de su madre la comedia. La comedia es uno de los primeros géneros literarios, con origen en la Edad Antigua. El personaje principal es un hombre (generalmente) que desea a una mujer, pero debe competir con su progenitor del mismo sexo; siendo este el conflicto principal de lo cual se entiende que la presencia parental en la historia es central. Este género nombra las capacidades del protagonista en cuestión – las cuales le dan posibilidad de elección – y el final de ser feliz supone la ampliación de sus libertades sobre un nuevo objeto: su objeto de amor; de no ser feliz las consecuencias son siempre severas.

La novela rosa contemporánea, ha tenido su origen en la Edad Moderna, desde el proceso que tiene como hito histórico a la Revolución Francesa se ha ingresado a nuevas coordenadas de relaciones sociales. ¿Cómo entender esto? Los ideales que guiaban la existencia humana dejaron de ser considerados como fuente de verdad y de orden. El rey, elegido por Dios, representante de su poder y de su querer reinaba recibiendo autoridad natural de este Otro; pero los reyes demostraron no poder responder a un pueblo que cada vez tenía más constituido un sentimiento de valía de sí; que reclamaban la institución del Estado y del Derecho; del contrato social de Rousseau. Matar al rey fue la representación del pueblo de buscar Otro pero fundado en el contrato

entre los semejantes, y esto dejaba a los sujetos en la orfandad de tener que fundarse a sí mismos. Entonces es solo cuestión de tiempo hasta que la consistencia de los Ideales sea denunciada como una farsa. (Lipovetsky; 2005)

Pero volviendo a la fórmula de la sexuación, propuesta por Lacan en el seminario XX (2006d), y explicada por Sinatra (2012) se puede resumir en el título de su artículo “La Hipermodernidad es no-toda”; el no-todo, la inexistencia del Otro como coordenadas de una época habilitan a los actores sociales a preguntarse por figuras que encarnen esta problemática, como es el caso de los artistas, y la mujer – en su ausencia de un significante que la represente – pasa a un rol fundamental. Por supuesto que habrá mujeres que ocupen un lugar central en la sociedad desde el lugar del padre; el actual planteo no se refiere a los órganos sexuales sino a una posición respecto del falo. Y así que en el arte como en psicoanálisis se hablan de temas de mujeres entre los cuales se encuentra el amor.

Es así como volvemos al planteo de Regis (2007) no ha de extrañarnos que en la actualidad la literatura más popular en el mercado tenga como protagonistas a las mujeres; que habilite un campo del discurso donde los protagonistas pueden desear un objeto, cuando antes solo era uno de ellos quien actuaba(en la generalidad de los casos).

He aquí una característica que enlaza de manera particular a esta literatura con la época: los padres no alcanzan un estatuto consistente; ya sea por estar muertos, por no interesarse, por incompetencia, etc. Es decir el Padre como autoridad no es tenido en cuenta; la competencia por el objeto de amor ya no está en el campo de la pelea contra la autoridad sino contra un semejante; pero el principal obstáculo para acceder a este objeto son las normas sociales; sistema denunciado como villano. Además el final, feliz por definición, apunta a la consecución de la libertad de la heroína, antes impedida por su estatus social.

3.2. Estructura de la novela rosa contemporánea

Las novelas además de tener una estructura que las diferencia como género tienen una fórmula escénica que proviene de la configuración particular que adquiere esta “fantasía moral” y el final feliz de las heroínas. Sin embargo, cabe la aclaración de que no se trata

de que los elementos (las escenas nodales) se presenten en un orden preestablecido y tampoco requieren ser dramatizados, únicamente es requisito que influyan en la trama de la historia.

Los elementos planteados por Regis (2007) son:

1) Una descripción de la sociedad: se describen características del vínculo social que actúan a manera de impedimento o barrera para la unión de la heroína con su objeto de amor. Es decir, una configuración simbólica previa – Otro que debe ser consistente antes de empezar a hilar.

Chamorro (2008) señala que lo Otro es un lugar “ocupado por personajes en la historia de un sujeto” (p. 83) y hablar de ellos es válido para trabajar la castración del Otro. La neurosis asume sobre sí la castración del Otro, con los consecuentes fenómenos imaginarios del falo negativizado; entonces podría pensarse personajes principales que respondan a esta lógica por la vía de:

- Son presentados en desventaja (imaginario del falo negativizado) respecto a un mundo social. Ej: la cenicienta, la heroína pobre, la geek rara.
- El malvado del cuento, al que se le supone un goce; que es el único responsable por su situación (posición simbólica) generalmente

obtenida o mantenida mediante medios cuestionables. Este personaje, por lo general evoca lo culpable; es un nudo narrativo de: goce – maldad – culpa – exclusión (final de la historia – fantasía moral del final feliz).

2) El encuentro: anticipa el nodo del conflicto central entre la heroína y su objeto de amor, puede ser un recuerdo o instalarse al principio de la trama.

3) La barrera: puede ser externa o interna a los personajes. Las externas, pueden girar en torno a la cultura, a la geografía, la economía (siempre que comprometan la futura prosperidad de la pareja), la naturaleza, etc. Las barreras internas, se refieren al hecho psicológico, estando en alza en las modalidades actuales de novelas.

La barrera acompaña todo el desarrollo de la trama, es decir que se ve en varias escenas. Sobreponerse a dichas barreras implica entonces obtener libertad para la heroína y supone entonces el final feliz asegurado.

4) La atracción: Regis (2007) señala que esta es “la razón por la cual el héroe o la heroína deben casarse” y que sobreviene lo suficiente como para superar la barrera. Además, sostiene una diferencia entre la atracción (donde se engloban motivos como la atracción sexual, necesidades económicas, expectativas sociales, sentimientos y objetivos compartidos) y el amor, señalando que no en todas las obras se mantiene la diferencia.

5) La declaración: Una o varias escenas donde se declara el amor del héroe y de la heroína como recíproco. Las configuraciones más comunes del momentos en que se da la declaración son:

- Al principio: casos de amor a primera vista, donde las barreras son externas.
- Al final/cuando se ha superado la barrera: la barrera es generalmente interna, el héroe ha consentido a estar enamorado al principio o hacia el medio y la heroína le corresponde después en la trama. Son novelas que refieren a la búsqueda de un esposo.

6) El punto de muerte ritual: A este elemento Regis (2007) asocia el mito de Perséfone, quién debía volver del inframundo para lograr reestablecer la fecundidad de en la Tierra. Es el momento de mayor dramatismo, donde la barrera parece insuperable. El encuentro con un elemento perturbador que no implica la muerte en sí misma de la heroína sino que es un “momento simbólico” en la palabras de Regis, que podría comprometer el encuentro entre los protagonistas.

Señalando además, que se trata en este tipo de novelas de “la repetición de la imagería de la muerte”.

Aquí se trataría de un falso imposible, de una castración que estafa. El mito que utiliza Regis solo aporta un reforzamiento de sentido sobre lo planteado de la novela rosa contemporánea. Según narra este es el comienzo de un ciclo; de un anudamiento que se repite. La estructura de un dramatismo persefónico que instaura un ciclo repetitivo para toda la humanidad. Si bien Regis asocia los siguientes elementos:

- La desolación en la Tierra.
- La escena de las semillas de granada, como el momento donde parece que no habrá vuelta atrás.

- La presencia de la heroína como única salida posible.

También se observa que el mito de Perséfone implica los siguientes elementos:

- Solución por vía de la palabra, un compromiso entre los dioses.
- Instauración de un ciclo eterno, como final.
- La solución es de carácter universal.

El momento de decepción

Para Chamorro (2008) la decepción subjetiva es un fenómeno capitalizable para estudiar la posición desde la que se sostiene. En la neurosis, según este autor, sería un modo de apelar al “reconocimiento” yoico y se confirmaría cuando la decepción sirve a los fines de sostener algo. Tendría sus orígenes en la demanda al Otro primordial, a quién se le dirige una demanda absoluta y encuentra el sujeto la decepción de la respuesta no colmante. La posición que se asuma ante la castración será la posición sexuada. Entonces si encierra un “goce sintomático” que permite quedarse en el mismo lugar al sujeto tendremos lado izquierdo. Si se plantea que el goce fálico será el goce del idiota, porque queda solo con su goce; el síntoma es una forma de esto. Si la decepción es un goce sintomático entonces será una decepción “que se alimenta a sí misma” (Chamorro, 2008, p. 88).

Si es una decepción que “tiene destino de cortar algo, de terminar con algo” (Chamorro, 2008, p. 89) habilita a considerar una posición femenina detrás del fenómeno. Este momento corresponde, en la estructura de la novela rosa contemporánea al momento dramático de separación entre los amados; donde no parece haber encuentro entre ellos.

De lo anterior se desprende lo siguiente:

Decepción	
Neurótica	Femenina
Goce sintomático/fálico/ del idiota.	Goce femenino

Se alimenta a sí misma	"Tiene destino de cortar algo"
Fija al sujeto a un lugar y a un objeto de su deseo	Atraviesa el reconocimiento que el neurótico espera del Otro.
Hace obstáculo a la articulación significativa y del deseo	Permite la articulación significativa, en palabras de Chamorro (2008) “absorbe ese deseo a través de su falta” (p. 111)
Asume sobre sí la castración del Otro	Confronta al Otro con su castración.

Tabla N° 8: Decepción Neurótica o femenina

Según Chamorro (2008) “el deseo dirigido al hombre no puede evitar la castración del hombre” (p. 153), es decir que lo interpela, le permite instrumentar su falta y solo así alcanzar algo de su Ser.

Se dice goce fálico, porque está atado al Significante, pero lo hace castrándose al localizarse en un objeto. (Chamorro, 2008).

Así como plantea Chamorro (2008): se debe trascender por un momento la cuestión de la afectividad, la frustración, las emociones etc. para identificar los significantes y su lógica que subyacen, de ese sujeto del inconsciente. Pensar en estos términos nos lleva a plantear sexuación como un límite del campo significativo o del Otro.

Entonces, la representación de Regis sobre este punto pareciera apuntar a un momento de dramatismo que no implica un corte; sino que implica ya la salida del atolladero. Es un impasse falso ya que puede ser tratado por la palabra de los dioses: Hay un pacto entre Deméter, Zéus, Hades y Perséfone. Pareciera además, mostrar un anudamiento que promete no desanudarse; que además hace serie. Ya se había hablado del recurso ante lo real desde el lado izquierdo de las fórmulas de la sexuación: hacer serie. La solución masculina es hacer conjuntos cerrados; siguiendo el mito podríamos decir: Otoño, Invierno, Primavera, Verano. En la noción de ciclo se observa el elemento de la repetición.

Cuando Regis dice que se trata de un “momento simbólico” y habla de “imagería de la muerte” no puede leerse como una observación de lógica psicoanalítica. Salvo si se piensa que cuando Regis dice simbólico refiere a un momento mentiroso. No da lugar a lo real sino que es más una formalidad. Se trabaja con puntos dramáticos que reducen lo imposible a una mentira. La imagería de la muerte implica reducir el agujero significativo, ese horizonte infranqueable, la última frontera a algo completamente dialectizable en la trama; no deja mella.

7) El reconocimiento: Es la escena donde se supera la barrera; proviene de la revelación de información nueva. Si la barrera era externa se revelan nuevos datos que dan solución a la problemática; si el impedimento fuese interno, es el punto de revelación de la heroína sobre “su psique” camino de autoconocimiento a lo largo de la historia; pero por sobre todo se refiere a un entendimiento sobre sus objetos de amor; por ejemplo: a la veracidad del amor del héroe por ella.

Se trata de la fantasía de que el significativo puede recubrir lo real; de que la biblioteca de Babel (Borges, 1941) que es posible; es decir que hacer existir la relación sexual. Nueva información, conocimiento de sí misma, conocimiento de los sentimientos de su pareja; son modos del reconocimiento neurótico; lo que demanda el neurótico al Otro. En términos de Torres (2012) sería hacer “coincidir los objetos del amor, del deseo y del goce” (p. 12)

8) El compromiso: Adquiere su nombre de las novelas románticas tradicionales, donde el comprometerse aseguraba la estabilidad de la pareja como fuente de felicidad. Sin embargo, en tanto la perdurabilidad de la misma se presente como estable se considera que la escena ha cumplido su cometido. Podría pensarse que esta idea de que la voluntad es el factor decisivo en una unión eterna de los sujetos proviene del origen del amor romántico, en las novelas románticas (distinto de rosas). Aquí el requisito es que se haga presente un nudo no desanudable. Al contrario de lo que se verifica en la experiencia: “Esa pareja, que es siempre desanudable, cualesquiera hayan sido las palabras claves que la hayan fundado, el análisis demuestra que está anudada por lo simbólico” (Lacan citado por Torres, 2012, p. 18)

Con el amor cortés se inicia la idea de que el obstáculo sobre la relación sexual (en el sentido más amplio de entendimiento entre los seres) es producto de la voluntad humana, (Lacan, 2006) sin embargo en el plano de estas novelas, el final es siempre

trágico, se hace primar al goce como perturbador irreductible. En la época contemporánea se consume la idea de que podría suturarse la falta a partir de reforzar el Yo, es decir que la felicidad como acto sería posible. Desde el psicoanálisis se sabe que el único plano donde el sujeto es feliz es en el plano del goce, que se satisface en sí mismo. (Miller; 2008)

Clara es la diferencia de esta modalidad de trabajo comparada a la de Marguerite Duras quién durante una entrevista afirma: “Si se supiera algo de lo que se va a escribir, antes de hacerlo, antes de escribir, nunca se escribiría. No valdría la pena.(...)(Duras, 2006)” (Camaly, 2012, p. 60). Lo relevante de dicha autora en la mirada psicoanalítica moderna es dado por Lacan quién realiza un homenaje a su novela “El rapto de Lol V. Stein”. Es allí donde destaca el uso de la literatura para el psicoanálisis; y se funda en algo verdaderamente femenino: decir sin saber. El saber y la verdad acerca de los sexos están vedados.

3.2.1. Elemento opcional: la escena sexual

En lo que respecta a la escena con contenido sexual puede o no estar presente en algunas Novelas Rosas Contemporáneas. Hay quienes separan la presencia de lo sexual para distinguir la clasificación del género. Sin embargo, aquí se trabaja con quienes no lo hacen ya que las autoras no dan un tratamiento lógico diferencial a dicha escena. La escena sexual entonces parece continuar con la idea de la complementariedad de las posiciones sexuales.

Una lectura posible de dicha escena es en conjunto con lo planteado por Lacan en el Seminario de “La Angustia”; allí llama a la vagina “la casa paradójica del goce”(Chamorro, 2008, p. 81); refiriendo a la frigidez en la mujer y considerando que se plantea la tumescencia del pene como correlato imaginario del deseo, y la detumescencia del órgano sexual masculino como correlato imaginario del goce; propone: Cuando la pareja mantiene relaciones sexuales es que solo el hombre goza; pero si no tienen relaciones sexuales es que ambos gozan. (Chamorro, 2008).

Sin embargo no existiría un órgano de goce; porque no habría alguno que fuese adecuado: ni

órgano ni goce fálico. Perez (2015) plantea entre sus alumnos el interrogante: ¿Porqué es necesaria la detumescencia del pene? Y la respuesta que da es: “Para seguir deseando”

Chamorro (2008) sostiene que Lacan establecería un paralelismo entre el “no tener” imaginario del cuerpo femenino freudiano con la temática del “Ser” en Lacan y la “sustancia gozante” (el cuerpo). El autor propone, realizar una relectura de esto, desde la última enseñanza del francés, a partir de la frase: “Desalojar el goce” (2008, p. 81)

Es decir, desde la lectura literal de los textos freudianos se piensa el cuerpo del sujeto desde el plano imaginario del tener o no tener. Los hombres tienen pene, y sufren Angustia de castración. Las mujeres no tienen pene y tendrían Envidia de pene. Así Freud planteaba que el clítoris como zona erógena suponía la fantasía inconsciente de que se trataba de un sustituto del pene; concordante con la identificación viril de sus histéricas. La libido debía mudarse hacia la vagina, la mujer debía renunciar a sus aspiraciones viriles. Sustituyendo el deseo de poseer un órgano masculino por el deseo de tener un hijo.

Luego de esto, se extendió por un tiempo considerable la concepción de que la mujer renunciaba a la posición masculina cuando podía tener orgasmos vaginales (y no solamente clitorianos) además de un rechazo de la maternidad (por pensarla como sustituto viril únicamente). Ante esto, también surgieron posiciones reactivas: la maternidad como soporte de un final de análisis – o como camino a una posición femenina – se demonizó, planteándola inclusive como un obstáculo para todas. (Chamorro, 2008). Aquí hay varias cuestiones de la lógica planteada:

La propuesta freudiana no superaba la lógica del tener o no tener. Ya que seguían planteando el advenimiento de la maternidad por vía de tener un sustituto del órgano fálico. Lo mismo aplicaría para el tener hijos u orgasmos vaginales. Barros (2011) plantea que una fantasía fálica puede llevar a la libidinización de la zona vaginal no necesariamente suponiendo un goce femenino.

Otra observación correspondería a que estas consideraciones tienen de base la creencia en la complementación de los goces. Se ordenan bajo la esperanza unificadora de que todas las personas gozarían fálicamente; es decir: que si los hombres gozan a través de su fantasma: buscan el *objeto a*; supone que las mujeres gozarían de ser el objeto de un sujeto. Y si, gozan pero como objeto causa deseo en vez de objeto del deseo.

3.3. Narrar lo femenino

Lo femenino puede presentarse bajo múltiples caras y semblantes; es por ello que es imposible calcularlo. Su función es la de hacer caer significantes, destituidos, atravesándolos el sujeto - que antes los vivía como consistentes y casi tangibles – a la manera que se atraviesa un espectro. En palabras de Torres (2012, 45) “destruye la envoltura formal de su (..) rol (...)”.

Un texto siempre estará dirigido a un Otro, sin embargo en eso que se llama “lo femenino” - a veces a la manera de un concepto monolítico o concepto comodín para encasillar los inclasificables - Tal es la indiferencia al Otro que este espacio narrativo que se escenifica sin ser nombrado (Torres, 2012). Es decir: “(...) grieta que interrumpe en la narración y abre un espacio excedente no narrado” (Torres, 2012, p. 44)

3.4. Personajes y figuras en la literatura:

3.4.1. La mujer y el Dandy

La figura del dandy ha sido discutida por Miller (2011), este hombre muy preocupado y ocupado por su imagen, que parecía al ojo inexperto mostrar algo de este desinterés por el Otro (lo que se atribuye a las mujeres). El dandy, caballero refinado, frecuentaba círculos sociales elitistas captaba la mirada y la palabra del Otro. Era objeto de deseo, envidiado y admirado por los hombres –imponía tendencia de moda a su gusto y capricho (otra característica clásicamente atribuida a la feminidad); nunca faltaba una mujer dispuesta a la compañía del Dandy.

Sin embargo, aquí Miller (2011) destaca el rasgo de lo que podría llamarse un diagnóstico diferencial entre la identificación fálica de la histeria y la apertura al deseo del Otro desde una falta significativa: El Dandy, al momento en que lograba captar la atención del Otro con su semblante fálico, se esfumaba. Implicando esto: el Dandy no podía separarse del Otro; el Otro – el público, la sociedad – no son datos accesorios (contingentes en términos más precisos) a este personaje. Él elige cuidadosamente su vestimenta, modales, manierismos, comentarios, que hacen excepción – y este es un término freudiano - etc. causa “la exaltación en el Otro” (Miller,) para inmediatamente manifestar su pérdida de interés por la indiferenciación, monotonía y homogeneidad de

esta masa de individuos que es el Otro. El Dandy no existe sin la mirada de estos Otros. Ahora bien, el Dandy como la histeria se posiciona en el lugar del Amo y provoca el movimiento en el Otro, lo frustra, lo castra. Sin embargo cabe preguntarse: ¿Qué mejor que un dandy para esa sociedad hiper estructurada?

y ¿Qué sería de una fiesta de obsesivos puros si sabemos que la simpatía es un fenómeno puramente histérico? (Miller, 2000), ¿No proveen ambos significantes en movimiento?.

3.4.2. Dora y Stella

Respecto al Caso Dora, paradigmático de la condición histérica, Lacan señala sobre el lugar de la pasión y el romance, “cierta pasión por identificarse con los dramas sentimentales, por sostener detrás de la escena todo lo que pueda pasar por pasión pero que no es su propio romance (Lacan, 2004)” (Torres, 2012). Sin embargo, esta retirada de Dora y del Dandy ante el deseo no siempre tiene valor de índice diagnóstico. Aquí se presenta una discusión teórica sostenida en la literatura psicoanalítica, ¿La histerica del lado de las mujeres o del lado del hombre? He aquí lo particular de esta posición, la mayoría de las veces anatómicamente una mujer, la histérica responde desde La mujer, identificándose al falo. Oscila entre la omnipotencia y la impotencia, ambas medidas con la vara fálica. Entonces pueden verse dos momentos según Torres (2012):

- Primero: posición histérica: Stella, en un mundo de Amos (hombres) a quienes ha castrado, impotententes, insuficientes, débiles (que no poseen el saber para alcanzar el goce; y aquí vemos como denuncia el dinero y las clases sociales como semblantes fálicos insuficientes).

Responde con su insatisfacción, y su queja como móviles para retirarse del mundo. Responde a la “incompletud de lo fálico” con más goce fálico con construcciones imaginarias actuando como Amo de la escena. Son heroicos, superyoicos y reforzadores del narcisismos los sacrificios de la histeria; resiste al mundo social imperfecto poniendo su cuerpo como última respuesta.

- Segundo: Acceso a la posición femenina: Stella no precisa ni utiliza la mirada del Otro, al momento de retirarse – desde una ventana – se convierte en una paria, autosuficiente. Tal es la indiferencia al Otro que este espacio narrativo que se escenifica

sin ser narrado. Ni Stella, ni el narrador referirían a como el Otro ya no importaba, como su soledad en ese momento no era un sacrificio sintomático (como mensaje al Otro.)

Aquí Torres, quién siguiendo a Copjec, aísla las características de ambos momentos. Si se considera a la mujer como la fiel guardiana del no- Todo; de la diferencia también se da lugar al encuentro amoroso desde esta posición. Stella puede dar nada a un otro que no lo es; porque puede desaparecer en la escena (posicionarse desde eso que no existe en los significantes, el La tachado) para dar lugar a eso que ella no tiene a otro (su hija) que no es el falo y por lo tanto lo busca. Lo imposible, sostenido por todo sujeto fálico como un impasse subjetivo - el callejón sin salida de las soluciones - es atravesado donde se ve ese goce ya no es regulado, prohibido y angustiante sino jubiloso (Torres, 2012)

3.4.3. Don Juan: ¿Un mito femenino?

Don Juan es un personaje arquetípico de la literatura moderna occidental; tanto así que la R.A.E (Real Academia Española) reconoce el uso de esta desambiguación como un adjetivo de la lengua española. Esta figura en el conocimiento popular no reconoce ley alguna para sí: Audaz e intrépido seductor. En palabras de Torres (2012) sería un hombre que “(...) habría un hombre que puede con todas, todo el tiempo; es decir, un hombre que no estaría afectado por la angustia de la detumescencia” (p, 42). Entonces, se trataría de un mito femenino; aquél que “las toma una por una” (Chamorro, 2008, p. 66) y a todas satisfacería. Pero el Don Juan, para ser tal, debe privarse de algo: del amor. Porque no puede atarse a una, y dirigirse a ella como a su *objeto a*. El enamoramiento que idealiza y que hace de la otra persona el objeto prometido. El objeto del goce, del deseo y del amor nunca es el mismo: por más que la pretensión femenina así lo espere.

ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

Nivel y Tipo de investigación

La Disciplina del comentario, es en sus orígenes una práctica filosófica introducida al ámbito académico en el Siglo XIII. Lacan la aplicaba de manera constante en sus seminarios; intentando crear un puente entre el método psicoanalítico y otras formas de producción de significantes. (Testa, 2013).

El tipo de investigación es la investigación cualitativa, ya que se trabajó con la interpretación de un fenómeno, es decir se atribuyeron los efectos de significado posibles del mismo realizando la distinción radical entre estos y otras perspectiva que trabajen con una realidad única y previa de significación a priori. El fenómeno de la novela rosa contemporánea es parte del discurso actual que como red simbólica y productor de significaciones abren un espacio particular de expresión y hacen a las coordenadas de la época.

La Disciplina del comentario es analizar minuciosamente un detalle colocándolo en el contexto del cual forma parte. Consiste en hacerle responder al texto los enigmas que en sí mismo plantea. Aunque estos no sean reconocidos por la narrativa como preguntas. (Chiavaro, 1999). Además, el proceso implicó una lógica inductiva ya que primero se recolectó información que guió el proceso de análisis hasta generalizaciones no estadísticas. La presente investigación no tuvo como objetivo generar conclusiones aplicables a otros contextos que los trabajados. La naturaleza de la información con que se trabajó es cualitativa, y se apunto más a la profundidad con que se pueda dar cuenta del fenómeno que a la repetición de las conclusiones. La tarea del comentario implica por definición una tarea esclarecedora y explicitadora, porque además de producirse la lectura del texto; también es necesario escuchar la lógica que lo sustenta. Según Chamorro (2008) leer es hacerle decir al texto lo que dice la lógica.

Así como Freud planteaba que el artista siempre va un paso más adelante que el psicoanálisis. Cualquier fenómeno de producción está atravesado por la época en la que es creado.

El nivel de la investigación es descriptivo ya que se buscó describir escenas y las posiciones de personajes de libros (Hernández Sampieri, et. al. 2006) de la feminidad tal

como se presentan en la narrativa de la novela rosa contemporánea. Es decir, realizando una selección de los conceptos a estudiar. Se considera además que alcanzó este nivel ya que se cuenta con antecedentes suficientes para aclarar dudas, centrar una perspectiva teórica, sin restar la novedad teórica. (Hernández Sampieri, et. al. 2006). Particularizando lo dicho se ha comprobado que la investigación en psicoanálisis de orientación lacaniana es amplia sobre los siguientes ejes fundamentales de la presente investigación: Los vínculos entre literatura, arte y psicoanálisis y sobre la feminidad, sus posiciones y escenificaciones en obras literarias.

Además, a nivel del Planteamiento del Problema se ha planteado como objetivo general: “Describir las posiciones femeninas en escenas de la novela rosa contemporánea” el cual se refiere a dar cuenta de una serie de conceptos (que engloban la lógica femenina) a partir del análisis de un fenómeno (escenas Novelas Rosas Contemporáneas).

No se trató de realizar un análisis clínico de los autores, sino de describir una estructura lógica literaria que guía a la narración, haciendo énfasis no en los eventos para realizar una psicología del artista sino poner el foco en los nudos lógicos que lo atañen. (Lacan, 2001)

Tipo de diseño

El tipo de diseño de investigación más apropiado a los objetivos del presente trabajo fue el diseño de investigación de Teoría Fundamentada. Ya que según Hernández Sampieri, et. al. (2006) este es el tipo de diseño que busca recolectar datos sobre fenómenos pero centrado en un aspecto o proceso del mismo (en este caso el fenómeno fue la novela rosa contemporánea y los procesos fueron las posiciones femeninas que se observaron) para poder llegar a un nivel descriptivo. Además, permitió decidir con flexibilidad procedimental si se trabajaría con la totalidad del corpus literario de un autor, con una selección del mismo o inclusive si se realizarían recortes dentro del hilo narrativo de las novelas, tomando escenas.

Un dato que apoya este tipo de diseño es la contextualización del fenómeno (las coordenadas de la época) que es exigible para estudiar los conceptos psicoanalíticos propuestos, como por ejemplo: la histeria, cuyo comportamiento es sensible a éste.

Un dato importante son los elementos que el universo de la novela rosa contemporánea pone a disposición:

- Las experiencias personales (de los personajes) y su relato (ya que los elementos narrativos de este género exigen la expresión de las emociones y pensamientos).
- La posibilidad de ordenarlos cronológicamente (pasado, presente y perspectivas a futuro). Ya que mínimamente para ser consideradas del género Novela Rosa Contemporánea deben presentar un orden previo de la realidad, una situación presente, a futuro asegurar la felicidad de la pareja amorosa (en la narrativa).
- El contexto, ya que una de las condiciones planteadas por Regis (2007) es la de establecer un orden social previo.

Anticipación de sentido

Se anticipó que en las escenas de la novela rosa contemporánea se encontrarían características de posicionamientos de mujeres que responderían a la lógica fálica de la histeria y a la lógica de las mujeres con postizo; se basó en la consideración de Torres (2012) de que la posición histérica y la mujer con postizo corresponden a modalidades de presentación de un ser femenino, pero con un esfuerzo por mantenerse fijado en determinados aspectos y dejar de lado otros.

Descripción de conceptos claves

Hernández Sampieri et. al. (2006) sugieren este paso metodológico ya que permite contextualizar el estudio que se realizará, además permiten un acuerdo sobre el sentido en el cual se utilizará un término.

- Feminidad: La feminidad es la condición de los sujetos que habiéndose posicionado desde la falta de un significante que los represente en las fórmulas de la sexuación tienen una relación de carácter esencial con la nada (Miller, 1993). En tanto esto desde la perspectiva lacaniana refiere a los seres que responden al Otro sexo, justamente porque se trata de que algo de lo femenino no responde a la lógica fálica y por ende no puede pasar por el campo signifiante.

En este campo también es que se habla de lo femenino como lo que se refiere a lo ilimitado de su no-todo estructural. Se trata de una posición donde la castración sería originaria y su relación a lo real más fiel. (Miller, 1993)

Histeria: En un sentido teórico amplio se trata de una posición subjetiva de las mujeres que al no poder hacerse un ser con la nada significativa recurren al tener el falo, es decir buscan responder a la castración organizando su deseo fálicamente. Se trataría de una posición femenina que esconde su no tener (significante) y “ostenta que no le falta nada ni nadie” (Miller, 1993, p. 96)

Desde una perspectiva más restringida se trata de una estructura de personalidad, como una forma de responder al deseo del Otro y cuya pregunta principal puede expresarse en: ¿Qué es una mujer?

(En el presente trabajo de investigación se utilizará en concepto en su perspectiva más laxa ya que no se realizarán “diagnósticos de estructura” a personajes de novelas).

Posición femenina: En el sentido estrictamente técnico, es una posición subjetiva de las mujeres que aceptando la falta de un significante que las represente se crean a sí mismas a través de máscaras (que reconocen como semblantes). La solución que encuentran a esto es “no colmar el agujero sino metabolizarlo” (Miller, 1993, p. 89)

Pudiendo dirigirse a quienes se posicionen del lado masculino de las fórmulas de la sexuación como portadores del falo, vinculándose a estos a la manera del partenaire síntoma. Los sujetos en esta posición hacen semblante de *objeto a* haciendo surgir en sus partenaires al agujero del deseo y gozando desde este lugar; consienten a que su partenaire goce de ellas; acceden a una la experiencia del no-todo (A), más allá de las lógicas edípicas (Del Uno, del Todo y del Nombre del Padre); toman al *objeto a* como un “semblante de goce” (Miller, 1993, p. 38)

En un sentido teórico más amplio, se trata de los sujetos que se han posicionado originariamente desde el lado femenino de las fórmulas de la sexuación propuestas por Lacan en el Seminario XX, aun cuando luego adopten posiciones que traten de ocultarlo.

Mujer con postizo: Es aquella posición femenina que asumen quienes ante la falta en tener, la asumen responden desde “ser el falo”; buscan Positivizar al Otro siendo lo que le falta. (Miller, 1993, p. 89). Una característica de esta posición es que se dirigen a su partenaire de quién obtiene el falo, a condición de que este dato no sea reconocido, y a quienes mantienen castrados a su lado.

Verdadera mujer: Es aquella posición femenina que se hace un ser con la nada, en términos de Miller (2008b), que consienten a la modalidad propia de su castración y resaltan la condición de semblante del falo. Esta posición implica el sacrificio de lo que tiene de máspreciado “para abrir en el hombre un agujero que no se podrá colmar”

(Miller, 1993, p. 93). Se realiza como mujer a partir de denunciar al tener (orden fálico) como ridículo, y por ello muchas veces “es la ruina de un hombre” (Miller, 1993, p. 97)

- Semblante: Se refiere a una construcción de componentes imaginarios y simbólicos cuya función es velar el vacío de lo real, dando una respuesta ante la angustia.

- Mascarada: Se refiere a la falsa posición de carencia que pretende ocultar, bajo la forma de un semblante, la falicidad de un sujeto. Gana (2013).

Otro concepto de mascarada es el sostenido por Miller (1993) que manifiesta que en un sentido estricto es un reniego de una mujer acerca de lo más íntimo de su ser, es decir de la falta en significante que la hace Otra, inclusive a sí misma, pero que es necesaria para lograr un posicionamiento alrededor de un significante. La mascarada es estos casos por excelencia el semblante femenino.

- Novela Rosa Contemporánea: Obra de prosa que relata la historia de cortejo de una o más heroínas, en las cuales se centra su narrativa, y que mantiene la característica de cierres o finales “felices”. (Regis; 2007)

- Escena: Se refiere al espacio subjetivo que articula los registros de lo simbólico, de lo imaginario y de lo real en la dimensión fantasmática y que presentan las coordenadas donde el sujeto asume una posición frente al Otro. (Gana; 2013)

Contexto

Sociedades con libros que hayan surgido de occidentales. Las autoras que corresponden a las condiciones del género de la novela rosa contemporánea; como se indicó en el marco teórico se trata de un fenómeno que responde a las demandas del mercado globalizado.: (Zack, 2012). Sauval (2008) propone algunas características de los paradigmas dominantes al contexto occidental hipermoderno, que aún sostiene diferencias fundamentales con el contexto oriental, sostiene en primer lugar que hay una

estética donde “nadie es feo, casi se podría decir que los feos no existen”(s/n), además se dificultaría que surjan elementos de la particularidad de los sujetos que se incluyen en conjuntos universales, una tercer característica es que la angustia sería reemplazada por la idea de depresión; en un mundo que se divide entre consumidores (asociado al concepto de belleza) y deprimidos. Sauval habla de un goce autista (fálico) y generalizado.

La Dra. Segato (2017) habla sobre una etapa apocalíptica del capitalismo y lo define como el “proyecto histórico de las cosas” oponiéndolo al “proyecto histórico de los vínculos”. Define a la sociedad occidental como marcada por una lógica de colonialidad y apropiación de espacios – convirtiéndolos en esferas. Señala que más que superada se ve exacerbada.

Si bien, esta antropóloga parte del asesinato sistemático de mujeres en Ciudad Juárez amplía su trabajo hacia el mundo occidental donde habla de una destrucción de los lazos sociales a través de y en equivalencia a la destrucción del cuerpo de la mujer.

También, se considera que nos encontramos en el "ascenso al cenit social del *objeto a*” (Lacan; citado en Sauval. 2008. s/n) el *objeto a* ha surgido como reemplazo del Otro, que ya no existe. (Miller; citado en Sauval; s/n) Por ello la inserción social se realiza a partir de lo que cada quien consumiría y no a partir de la identificación a un superyó ético (Ideal). (Sauval, 2008)

Participantes

La población a la cual se abordó es la novela rosa contemporánea. Para ser consideradas dentro de este universo se ha tomado como criterio características que definen al género según Regis (2007): Tratar sobre la relación amorosa de una o más heroínas con sus partenaires y un final feliz asegurado. Se toma como criterio adicional la presencia de la estructura narrativa propuesta por la misma autora: Una descripción de la sociedad, El encuentro, La barrera, La atracción, La declaración, El punto de muerte ritual, El reconocimiento y El compromiso. Resulta necesario tener en cuenta que se trata elementos narrativos que valen en tanto estén presentes, más allá del orden en que aparezcan.

La Unidad de Análisis con la que se trabajó serán novelas rosas contemporáneas, se trata de libros en versiones impresas o digitales; adquiridos por vías oficiales (Librerías, Páginas de Internet de las editoriales, etc.).

El tipo de muestra que se implementó corresponde a lo que Creswell (2005) y Mertens (2005) (citados por Hernández Sampieri, et. al.; 2006, p. 568) llaman: “muestras típicas o intensivas” ya que el perfil similar de los libros seleccionados (dados por las características y elementos que indica Regis (2007)) es similar al de una muestra homogénea (como se la considera Hernández Sampieri, et. al. (2006)), sin embargo se aumenta la representatividad (con criterio prototípico no estadístico) de la novela rosa contemporánea como fenómeno exitoso de la producción en serie del mercado. Este tipo de muestra permitió poner de relieve las exigencias del marco teórico de corte psicoanalítico que propone el análisis de lo femenino en tanto una por una (propio del muestreo de casos tipo), pero a la vez permitió contemplar lo repetitivo del género novela rosa contemporánea (propio de la muestra homogénea).

Las muestras con las que se trabajó no pretenden ser representativas del universo, ya que lo que se buscó en este caso es estudiar la lógica de lo femenino (tal como se la entiende el psicoanálisis de orientación lacaniano) guiando la investigación con las escenificaciones de un grupo de novelas rosas contemporáneas. Es decir, las conclusiones a las que se apuntó no incluyen la generalización a la totalidad de la novela rosa contemporánea (Transferencia no total).

Siguiendo a Hernández Sampieri, et. al. (2006) se ha tenido en cuenta:

- Que la capacidad operativa para recolectar y analizar los datos por una estudiante avanzada (y más por una sola persona) no puede cubrir el universo de la novela rosa contemporánea.
- La saturación de categorías puede alcanzarse a través del estudio de la estructura o lógica subyacente en las escenas de la novela rosa contemporánea, definidas en las condiciones del género y común a todas.
- La naturaleza del fenómeno, es decir la extensión de las novelas (400 páginas aproximadamente) no permite abarcar una muestra muy amplia sin extenderse en el tiempo. El tamaño de la muestra no es un factor determinante para el proceso de investigación cualitativo.

Criterios para seleccionar la muestra:

Se comenzó realizando una exploración inicial de las novelas rosas contemporáneas que respondían a un éxito en el mercado. Surgió Stephenie Meyer (Autora de Crepúsculo) como la mayor representante en ventas del género literario, luego fue superada en ventas por E.L. James (autora de la saga de 50 sombras de Grey). Las novelas son extremadamente similares, ya que James pretendía realizar un homenaje a crepúsculo; resultaba relevante al marco teórico que incluyese aspectos de la perversión en la sexualidad y fantasmas masoquistas de manera tan explícita.

Luego se consideró que los participantes cuyo origen era Estados Unidos (y que representan a la mayor parte de la población de esta investigación) para ser representados de una manera profunda y que responda al género y no al estilo de una sola autora, requerían de otros participantes: se seleccionó dos participantes con estilos dentro del género que se consideran disimiles: Maravilloso desastre, está ambientado en la actualidad y Sucedió en Otoño es considerada una novela rosa contemporánea ambientada en la época victoriana. La época victoriana y su moral dieron origen a las históricas de Freud, resultaba interesante la posibilidad de encontrarlas plasmadas en escenas de estas novelas.

Luego se buscó a las mayores representantes del género como fenómeno del mercado en zonas geográficas como: Europa (Julia Quinn en inglés y su contraparte española Corín Tellado) y en Argentina (Florencia Bonelli).

Muestra para "Las posiciones femeninas en la novela rosa contemporánea"			
Título	Autora	Año de publicación	País de origen
Maravilloso Desastre	Jamie McGuire	2013	Estados Unidos
Cincuenta sombras de Grey	E. L. James	2011	Estados Unidos

Cincuenta sombras más oscuras	E. L. James	2012	Estados Unidos
Cincuenta sombras liberadas	E. L. James	2018	Estados Unidos
Sucedió en otoño	Lisa Kleypas	2006	Estados Unidos
El Vizconde que me amó	Julia Quinn	2009	Inglaterra
Nos separan los celos	Corin Tellado	1994	España
Bodas de Odio	Bonelli Floencia	2008	Argentina
Crepúsculo	Meyer Stephenie	2008	Estados Unidos
Luna Nueva	Meyer Stephenie	2007	Estados Unidos
Eclipse	Meyer Stephenie	2009	Estados Unidos
Amanecer	Meyer Stephenie	2010	Estados Unidos

Tabla N° 9: Muestra Inicial para “Las posiciones femeninas en la Novela Rosa Contemporánea”

Período

Se utilizaron novelas que abarcan desde el año 1994 al año 2018. El período es identificado por el filósofo y sociólogo francés Lipovetsky acuñando el término

Hipermodernidad para referirse a las coordenadas de la época en las culturas occidentales actuales.

Identifica como un período individual de la producción de cine, teatros y novelas al iniciado en la década de 1980 hasta la actualidad. (Lipovetsky, 2013)

Procedimiento

Los principales pasos a seguir en la presente investigación corresponden a los presentados por

Hernández Sampieri; et. al. (2006) en el diseño de investigación de Teoría Fundamentada:

- Inmersión en el campo: identificación conceptual de las características de la estructura de la novela rosa contemporánea.
- Recolección de datos: realizar recortes de escenas de la novela rosa contemporánea donde se presenten los personajes y el contexto.
- Describir la lógica de lo narrado, es decir la lógica textual interna. (Hernández Sampieri, et. al; 2006)
- Analizar la narración de la historia (la original y a la que se arribó con los recortes de escenas.
- Identificar y describir personajes y las posiciones que asumen respecto a lo narrado.
- Elaborar del reporte del estudio provisorio (Hernández Sampieri, et. al; 2006)
- Revisión del reporte con el experto en la temática (director del Trabajo final de grado)
- Elaborar informe final. (Hernández Sampieri, et. al; 2006)

Coreografía de análisis

El análisis cualitativo según Hernández Sampieri, et. al (2006) se refiere a un proceso que trabaja con datos no estructurados y que busca darle a éstos un orden que considera la óptica del investigador. Se trata de un proceso no lineal pero si sistemático que

finaliza cuando se logra la saturación de categorías. A continuación, se presentan pasos directrices para las tareas de la investigadora:

- 1) Recolección de los primeros datos: se realizó la lectura de la muestra inicial
 - a) Se seleccionaron escenas de las novelas en las que se describa particularmente al personaje femenino.
 - b) Se identificaron los elementos narrativos que respondan a la estructura de la novela rosa contemporánea.
- a) Las tareas analíticas en este nivel respondieron a revisar la información en su forma original.
- b) Organización de la información según la lógica que la sustente, comparación de similitudes y diferencias en cada novela y entre ellas.
- 2) Recolección de información en la inmersión profunda:
 - a) Se contrastó la información obtenida con las categorías conceptuales del psicoanálisis; buscando similitudes y diferencias.
 - b) Se compararon las categorías (y el sentido que adquirieron estas) entre sí; buscando la conexión conceptual entre las mismas.
 - c) Se rescataron segmentos altamente significativos.
 - d) Se describió cada categoría en términos utilizados en los libros.
 - e) Se profundizó en la complejidad de vinculación entre categorías.

Dependencia

La dependencia o confiabilidad cualitativa o consistencia lógica se alcanzó a través de la revisión del trabajo por diferentes investigadores; el director del Trabajo Final de grado, Lic. Gutierrez Antonio y el Tribunal Evaluador. Asegurando así la dependencia interna.

La dependencia externa se garantizó por un apartado de Deficiencias del Conocimiento actualizado.

La disponibilidad de los datos asegura que varios investigadores puedan acceder a los mismos, ya que no hubo mortandad en los participantes.

Además en el marco teórico se han proporcionado datos específicos sobre la perspectiva teórica bajo la cual se analizó la información, los criterios para seleccionar los

participantes (criterios del género clásico), se documentaron las preconcepciones como medio de evitar los sesgos en el análisis, se presentaron los recortes tomados para el análisis y no solo las conclusiones.

Todos estos medios se resumen en considerar las siguientes medidas:

- Las auditorías externas.
- Las cadenas de evidencias
- Duplicar muestras
- Aplicación coherente de un método
- Elaboración de un listado de prejuicios, creencias y concepciones del investigador.

Confirmabilidad

Para garantizar que el fenómeno estudiado no está contaminado por sesgos personales se rastreó la información hasta su fuente (ya que se toman de las escenas las palabras literales) y se explicitó la lógica utilizada para interpretarlos (en el apartado de coreografía de análisis). Además de las listas de creencias y prejuicios.

Transferencia

El estudio parte de la identificación realizada por Regis (2007) de la estructura subyacente al género Novela Rosa Contemporánea; por lo tanto cada novela que coincida con los requisitos de la autora podrá ser objeto de la transferencia (en un sentido estricto) del conocimiento generado.

Sin embargo, como lo advierten Hernández Sampieri, et. al. (2006) no es posible asegurar una transferencia total. Se evidencia en que no se considera primordialmente la diversidad ni el tamaño de la muestra y no se garantiza que las conclusiones puedan ser aplicables a otros contextos en un sentido más amplio que el primero, como ser los géneros literarios híbridos (Por ejemplo: Novelas Rosas Contemporáneas góticas)

Credibilidad

Se minimizan los riesgos sobre la credibilidad a través de la medida aplicada también a la dependencia: Elaboración de un listado de prejuicios, creencias y concepciones del investigador. Implementando además la utilización de un vocabulario científico, unívoco y claro; considerar la importancia de toda la información.

La corroboración estructural, tanto el marco teórico como en la elaboración de los resultados, a través de los cuales se busca además lograr la adecuación referencial (parte también de la novedad del tema).

Otras fuentes de invalidez interna cualitativa - que están anulados por tratarse de libros - podría ser la reactividad y las tendencias o sesgos de los participantes, que al tratarse de libros no existen.

Algunas de las estrategias que se utilizará siguiendo nuevamente a Hernández Sampieri; et. al. (2006) serán: Muestreo de orientación a la investigación cualitativa, Auditorías con expertos, Comparación contra la teoría, Utilización de la lógica comparativa, Demostrar la reconstrucción de los casos.

ANÁLISIS DE DATOS

Bodas de odio (2008) – Florencia Bonelli

1849 – Régimen de Juan Manuel de Rosas – Buenos Aires

Fiona Malone es una criolla Argentina, joven que en una postura idealista tiene la “idea irreverente” (Bonelli, 2008, p. 15) de casarse enamorada.

Así, aunque accede a asistir a los eventos sociales rechaza a todos los hombres que se le acercan.

Fiona admira a Mercedes Saenz Y Velazco, la anfitriona, por oponerse a sus padres y casarse con un hombre que ella había elegido. La considera La (primera) mujer del virreinato en hacerlo; ella asumirá de buena gana el rol de celestina para Fiona y para un joven caballero.

Juan Cruz de Silva, es joven, apuesto, encantador, bueno para los negocios y un “hombre de palabra” (Bonelli, 2008, p. 30) respetado y temido. Atento, educado, severo y tras un velo de misterio. Lo llaman “el diablo” (Bonelli, 2008, p. 33), porque a quien no le obedece lo castiga; hasta incluso con la muerte. Es el protegido del por entonces Gobernador Rosas.

En una pausa de una fiesta, Fiona escucha un ruido que interpreta como un gemido angustiado, al seguirlo descubre una pareja en encuentro sexual y se queda mirando – medio hipnotizada. Tras un error, se hace notar en la escena íntima y sale corriendo; no sin antes reconocer a de Silva. Azorada, intenta irse cuando es interrumpida por la anfitriona para presentarle al hombre en cuestión. Fiona, sin saber bien por qué responde: “Antes preferiría estar muerta” (Bonelli, 2008, p. 45).

Al llegar a su casa se encuentra con su padre, “Cuando de él se trataba, la joven se convertía en otra. (...) Fiona odiaba a William Patrick Malone, el hijo mayor de su abuelo, su padre.” (Bonelli, 2008, p. 89) Lo odiaba porque, de viudo se había casado con una mujer que lo controlaba y por la cual había renunciado a ver a sus hijas. Lo caracteriza como poco hombre y cobarde. Llega con la noticia de que la había vendido

para casarse con un hombre que solventará las deudas de la familia empobrecida. Fiona sale corriendo en medio de la noche.

“Tal vez fuese mejor morir” (Bonelli, 2008, p. 47) se dice ella, y se dispone a ser arrollada por una carreta. Es salvada por De Silva, quien la lleva a su casa. Tras este pasaje al acto fallido Fiona siente el cuerpo, ni triste, ni feliz: diferente. “Todo había terminado: todos sus sueños y fantasías habían quedado destruidos.”(Bonelli, 2008, p. 62).

Fiona acepta casarse con De Silva, solo porque está convencida de que si se resiste matará de la pena a su abuelo Malone. Juega el papel al ser cortejada delante de su familia, y cuando se encuentra a solas con De Silva es “mordaz y atrevida, violenta y resentida. No tenía mayores miramientos en expresarte todo su desprecio.” (Bonelli, 2008, p. 80). Y eso despierta aún más el deseo y la admiración que siente De Silva.

La particularidad de Fiona es que se muestra impulsiva e intransigente frente a lo que considera injusto. No se detiene frente a nadie ni nada, inclusive hasta poner en riesgo su vida o toparse con “una situación imposible.” (Bonelli, 2008, p. 73). Lo dice explícitamente a su esposo: ““¡Cree que le temo porque puede matarme con una sola mano! ¡No, no!” (Bonelli, 2008, p. 159); y ese es un sin límites que el reconoce, lo asusta y no le permite dormir por las noches.

El enojo femenino tiene esa cualidad de ilimitado, Fiona no tiene registro de autoridad y no retrocede frente a la ética de su deseo. Desafía y humilla al propio Rosas; exigiendo que no maten a su amiga Camila (que lo había contrariado). Juan Cruz se estremece; cuando Rosas le dice: “tienes una mujer muy peligrosa a tu lado. Una mujer que puede llevarte a la perdición si no la controlas.” (Bonelli, 2008, p. 323). Pierde el sueño rezando para que su amada no sufra el destino de Camila. Y Rosas tiene razón, porque no retroceder ante el deseo es muy afín a la tragedia.

Luego del casamiento, se trasladan a la estancia de De Silva: “La Candelaria”. Allí Fiona rechaza con desprecio cualquier acercamiento de su marido. Le remarca constantemente que no puede esperar de ella consideraciones como mujer, ya que no se le ha acercado a ella como un hombre sino a su padre como un comprador.

Entonces ambos empiezan a historizar un vínculo: ella lo admira mientras trabaja y él comienza a ceder su posición de tirano. Él hace concesiones, como pedirle “por favor” y

exceptuarle comportamientos que no toleraría de nadie. Hasta que ninguno está dispuesto a ceder más y Juan Cruz se marcha durante meses.

Fiona, desde su Yo, rechaza el deseo que le despierta Juan Cruz. El goce mudo, que no puede localizar ni nombrar, le recorre el cuerpo cuando está con él. “Fiona estaba alterada. No podía hablar, ni pelear; sentía que las fuerzas la habían abandonado, y una extraña sensación de cosquilleo le recorría el cuerpo.” (Bonelli, 2008, p. 121). Se resiste y se asusta: “Su mente intentaba ordenar (...) que defendieran su dignidad, pero una fuerza desconocida estaba doblegando su voluntad.” (Bonelli, 2008, p. 151) y “eso la asustó; la asustó porque la llenó de gozo, (...)” (Bonelli, 2008, p. 153) Intenta responder con su semblante masculino de respeto, intenta a fuerza de voluntad sentirse un objeto usado. Pero no lo logra porque más allá de esas conjunciones simbólico-imaginarias su posición por estructura es de objeto causa de deseo para un hombre. Y se ve invadida por el goce que le hace Otra: de sus identificaciones, de su cuerpo, de su voluntad y sus semblantes. Y respecto a “eso” que la habita lo siente éxtimo: “aquello la dominaba como una potente fuerza externa,” (Bonelli, 2008, p. 230)

La diferencia con el goce de él se marca enseguida, se enajena con el goce fálico, del idiota, ya que el solo quiere gozar de su *objeto a*, que localiza en el cuerpo de ella.

Así, cuando Juan Cruz consigue encontrarse con Fiona ya no la busca en otra y decide abandonar a su amante de años. Una prostituta que había dejado todo por él y a quién mantenía en una casa de Buenos Aires. Pero Cloé, está del lado derecho de las fórmulas de la sexuación y Juan Cruz lo intuía pero fue lo suficientemente macho como para no escuchar su intuición. Le ofrece algo indigno: mantenerla económicamente pero nada más, como Jasón le ofreció a Medea una vida tranquila exiliada de él en una isla. Ella responde:

“¡Métete el dinero en el culo! ¡No lo quiero! Yo soy una puta respetable. Cobro si presto el servicio —gritó, exaltada, y lanzó una corta carcajada.

Juan Cruz se estremeció.

—Entiéndelo bien, querido mío...

¡No podrás librarte de mí tan fácilmente!

¡Nunca podrás!” (Bonelli, 2008, p. 267)

Cuando finalmente Rosas manda a ejecutar a Camila, Fiona da rienda suelta a su dolor. Es la madre de Juan Cruz, la loca, la única que puede entender algo de su dolor:

“—Yo conozco tanto tu dolor, querida, tanto... —continuó la mujer—.Es como si te hubiesen clavado un puñal aquí, en el corazón, y lo revolviesen dentro, una y otra vez. Duele tanto... Tanto que sientes que enloquecerás del sufrimiento. Tal vez por eso no estoy del todo cuerda...” (Bonelli, 2008, p. 346) Y lo único que tranquiliza y consuela a Fiona es que Camila murió defendiendo lo que más amaba: el amor más allá de las reglas.

Mientras tanto, Cloé y Soler (hombre rechazado por Fiona) urden un plan para vengarse. Cloé va a ver a Fiona mientras está sola en lo de los Malone. Cloé sabe que Juan Cruz nunca la perdonará, inclusive que puede intentar matarla, pero no le importa; porque lo ilimitado de su furia la lleva a querer herirlo donde más le duele. Planea quitarle el objeto máspreciado de él, hacerla Otra, un imposible: matarla. Pero primero, decide hierla y dice una verdad a medias: Que Juan Cruz es su amante, utiliza su nombre de pila y da detalles sobre cómo la hacía gozar como mujer.

Entonces, Fiona sale corriendo a la calle, desorientada porque las palabras con que la había hecho mujer Juan Cruz ya no son nada. Ha perdido al que llamaba el centro de su vida (el falo simbólico), al que se había entregado la ha traicionado. Cloé la ve extraviarse y ya no necesita clavarle el puñal, porque como mujer es consciente del agujero que ha abierto, que es imposible de cerrar.

Fiona deambula por las calles, sin rumbo, justo cuando pensaba ahogarse en el Río de la Plata se encuentra con una mujer de un circo; que le ofrece unirse. “Está bien, acepto —dijo Fiona. «No tengo nada que perder», pensó.” (Bonelli, 2008, p. 380). Fiona ya no tiene apellido, ni Malone ni De Silva. Ya no es hija ni esposa. “Sólo había amado una vez y sabía que jamás podría volver a hacerlo.” (Bonelli, 2008, p. 410)

Mientras tanto Cloé intenta matar a Juan Cruz y al fallar por error, se suicida. Así con su muerte se hace Otra para el hombre y para sí misma, inaccesible, pasa al registro de lo ilimitado. (Gana, 2013)

Él se vuelve un desquiciado, abandona todo y sale a recorrer Argentina para buscar a Fiona.

Pasan varios meses. Fiona decide volver a la casa de Malone, se niega a ver a Juan Cruz porque se sabe débil ante lo que él le provoca. Hasta que cede y en un encuentro él le muestra su angustia y desesperación: llora de rodillas, pide perdón, promete. Y como corresponde a la novela rosa contemporánea: se reconcilian y prometen nunca separarse de nuevo.

El vizconde que me amó (2009) – Julia Quinn

La historia comienza en el verano londinense de 1814, donde se ha inaugurado la temporada de “caza” de solteros codiciados por las damas de la alta sociedad mientras que una figura femenina enigmática provoca el caos con sus publicaciones de chismes en el periódico.

Anthony Bridgerton, es el hijo mayor de la familia y también el soltero con mayor brillo fálico de la temporada: apuesto, inteligente, adinerado, desenvuelto y con un título nobiliario de vizconde. Y que justamente se precie de ello con un semblante de naturalidad es lo que lo hace especialmente tentador para una posición histérica que busque destituirlo.

Anthony está en busca de una esposa. No una mujer (como se la entiende desde el psicoanálisis), una esposa. Y así también lo sabe él, que rechaza cualquier vínculo amoroso (aunque no sexual) con las mujeres por una fantasía muy particular: “sabe” que morirá joven, puesto que así lo hizo su padre y le resulta imposible/inconcebible la noción de superar a ese hombre (aunque sea en una cuestión tan contingente y azarosa como los años de vida). El Otro (el orden social) le tiene deparado un destino mortífero, miedo fantasmático que guarda en el más absoluto secreto. Puede pensarse como su rivalidad imaginaria, y deseo de sustitución del padre, hacen de él un hombre que no puede amar a ninguna mujer de manera exogámica.

Recién en 1912 habría podido encontrar una interpretación psicoanalítica en “Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa” de Freud, que trata la separación tangente de objetos de amor y objetos sexuales (para el deseo y el goce). Se presenta con la ética del soltero, gozando de su falo pero dentro de la Ley que le permite excluir algo, tener excepciones: las damas vírgenes (semblante fálico cuya condición es dejar excluido lo sexual que las hace no - todas); también permite retomar el anterior escrito de Freud (1912) ya que su respeto proviene de que las pone en el lugar de sus hermanas: “Puesto que tenía cuatro hermanas menores, Anthony mostraba un grado saludable de respeto por la buena reputación de las mujeres de buena cuna” (Quinn, 2009, p. 33) además las hace posesión de otro hombre: hermanas menores de otro caballero.

Entonces, la expectativa de morir joven, el límite al falo que es la muerte, lo ponía en un apuro: tener un hijo le permitía conservar su falo al transmitirlo a un objeto narcisístico

(como lo es la descendencia). Él ya había delimitado una lista de requisitos para considerar a una mujer digna de ser su esposa. La más importante: no debía sentir amor por ella.

Es llamado por la columna de chismes (su autora bajo el seudónimo Lady Whistledow) como un mujeriego con mayúsculas, un Don Juan. En palabras de Torres (2012) sería un hombre que “(...) puede con todas, todo el tiempo; es decir, un hombre que no estaría afectado por la angustia de la detumescencia” (Quinn, 2009, p. 42). Aunque este Don Juan sí que está afectado por la angustia de su muerte; pero al ser un secreto, al ojo público no está castrado.

Al igual que la histérica y que el Dandy atrae al ojo público, los hace hablar, los castra desde su posición de Amo. Anthony, manifiesta su hastío por los manierismos, las modas y las obligaciones sociales; sin embargo los acata y con ellos refuerza su lugar como Vizconde (título nobiliario que refuerza su identidad, y la posesión legítima del falo).

Edwina Sheffield es la señorita más bella, delicada, idealista, romántica, risueña, leal, inocente y bien intencionada; la más deseada por los hombres. La que parece ser La mujer, se muestra complaciente y recatada. Nombrada “La Incomparable” por Lady Whistledow. Y también está ““la hermana mayor de la Incomparable”” (Quinn, 2009, p. 26): La Srta. Katherine Sheffield: afectada por el falo imaginario negativizado se presenta siempre en más o en menos. Katherine, al estilo de la Lizzie Bennet de Austen se precia de “no dejarse engañar” por los artificios del Otro, a quien intenta destituir constantemente aunque muchas veces queda en evidencia su inocencia. Kate confía en la columna de Lady Whistledow como una mujer que lleva la razón siempre, es decir a la manera en que una histérica le dirige a otra mujer la pregunta ¿Qué es una mujer? Y se identifica a algún rasgo.

Lady Whistledow hace del Amo de la sociedad, hasta se dice que “uno no podía considerarse “alguien” de la sociedad hasta que Lady Whistledow le dedicara un insulto” (Quinn, 2009, p. 27). Porque además las castra en más de un sentido: dice alguna que otra verdad y las nombra; las dice con alguna metáfora – palabras poéticas – y las hace existir.

Katherine hace de hombre para su hermana. Ante la ausencia del padre de ambas, Katherine presta su identificación viril a esta función. Por lo tanto su hermana Edwina

ha anunciado públicamente: “que nunca te casarías sin la aprobación de tu hermana” (Quinn, 2009, p. 31). Ello tiene una función ya que queda resguardada para solo casarse con “(...) un hombre que te haga perder el sentido”, es decir que la haga volverse Otra.

El hermano del vizconde, Colin, conoce a Katherine y - advirtiéndole las reservas de la Srta. Respecto a su hermano – utiliza la astucia para castrar a su hermano: lo convence de que Katherine lo aprobará inmediatamente como cuñado. La trampa lo encuentra desprevenido, cometiendo un desliz que la Srta. Capta y sanciona; allí es que bajo el significativo de “un ingenio agudo” (Quinn, 2009, p. 44) es que descubre la predisposición de esta mujer a desconfiar de su legítima posesión del falo, ya que puede competir por él. Así comienza una verdadera comedia, de los sexos.

“Algo en esta señorita Katherine Sheffield encendía su ánimo al tiempo que le provocaba unas ganas terribles de presentarle batalla.

Y ganar. Eso no hacía falta decirlo.” (Quinn, 2009, p. 46)

La conclusión de ese intercambio de comentarios mordaces es una prohibición por parte de Katherine: con cualquier mujer menos con Edwina, como si hubiese dicho: “No desearás a mi hermana como mujer”. Así, esconde su masculinidad haciendo de su hermana su falo y objeto de un goce prohibido a ese hombre. Lo cual despierta el deseo del hombre, que la llama “el más delicioso de los desafíos” (Quinn, 2009, p. 55). Este primer encuentro, con un hombre que la amenaza despierta en Katherine furia, resentimiento y miedo porque comienza a intuir – pero aún desde su posición fálica – que ese hombre despierta el deseo en las mujeres. Se entregan ambos a un juego del deseo donde no pueden “evitar” “provocarse”, satisfacción ante la cual ninguno de estos dos personajes temen reconocerse atados e impotentes.

Se produce para Katherine el primer acontecimiento en el cuerpo producto del deseo y el goce: no puede mantenerse de pie. El rechazo hacia dicha sensación que la pone en contacto con ese goce que la vuelve no-toda es rápidamente sepultado junto a sus efectos que la llevan a estar “incómoda” y “acalorada” producto de las fantasías del cuerpo del vizconde que irrumpen en su conciencia. A la par, Anthony tiene la ocurrencia – como un pensamiento intrusivo – de casarse con Katherine lo cual le provoca “un sudor frío” (Quinn, 2009, p. 70).

En su humoroso intercambio de rivales encuentran cierta satisfacción en ser castrados el uno por el otro. Así es que comienzan a hacerse especiales, como un *objeto a*. “Y durante un momento de extremo desconcierto, Anthony sintió una penetrante punzada de... algo. ¿Algo? Sacudió un poco la cabeza. No era posible que fuera deseo. No por esa mujer.” (Quinn, 2009, p. 93) Comienzan en un aire de complicidad a gozar gradualmente del cuerpo del otro prohibido. Entonces, mientras ambos se proponen a dar una significación más acorde a su discurso consciente a dichos encuentros se producen interrupciones que cumplen la función de corte. Dejando eso no dicho como un agujero en sus – sino – consistentes posiciones. Se hace así del deseo algo no tramitado por la palabra.

Mientras el vizconde se dispone cortejar a su hermana con absoluta caballerosidad, Katherine intenta convencerla de que no es un hombre adecuado para ella. Y sus dichos dejan traslucir su deseo hacia el hombre, enunciación que su hermana reconoce y le devuelve; y la reconoce allí donde ella no lo hace.

Complementariamente, Bridgerton comienza a tener sueños eróticos con Katherine, lo que le provoca horror y piensa: “Todo en ella era demasiado algo” (Quinn, 2009, p. 115). Por ella decide buscarse una amante. El azar, dicto que se encerrase con su pretendida amante en la misma habitación en que Katherine se hallaba oculta. Y suceden dos hechos de interés:

- A la manera del Sr. K dice que no planea amar a su futura esposa. Como si le dijese a Dora, la famosa frase: “Mi mujer no es nada para mí”. Le quita el saber a La mujer a la que Katherine le atribuía el falo, y provoca la furia de esa señorita.
- El Sr. Bridgerton la localiza inequívocamente por su característico olor. Es decir, no puede tomar otra mujer como sustituto, y no puede tomarla a ella por Otra.

Entonces él la seduce e inmediatamente la humilla, para poder acomodarla a su fantasma, al que ella consiente.

En el momento en que ambos reconocen que se desean el uno al otro, la otra mujer (rival) vuelve a aparecer. Y las preocupaciones de Katherine por si su esposo la toma por otra (en su vertiente imaginaria) cuando hacen el amor: se pregunta si él piensa en su hermana cuando desea.

Crepúsculo (2007) – Stephenie Meyer

Isabella Swan es una adolescente estadounidense de 17 años. Hija de Charlie Swan y René. Su madre vive en Phoenix, Arizona; mientras que su padre vive en Forks, en la Península Olímpica, Washington.

Al comienzo del hilo narrativo Bella decide – en un acto auto-sacrificial - vivir con su padre; para que su madre pudiese “ser feliz” acompañando a su nuevo esposo, quién viajaba constantemente. Ansía los momentos de soledad para manifestar el dolor que le causa su decisión.

Bella experimenta dificultades para integrarse a la vida cotidiana de Forks. Siente la curiosidad y mirada de los habitantes del pueblo. Un día, en la cafetería del colegio, nota que hay un subgrupo de estudiantes que no se integran y que parecen diferenciarse categóricamente de los otros; con indiferencia hacia ellos.

Bella sostendría una postura fantasmática que le permitiría una respuesta inmediata sobre el orden social y lo hace consistente. La descripción del Otro social (Forks) se vuelve consistente en tanto no presenta rupturas de sentido. Es decir, todo aquello que observa de la ciudad en que se encuentra, (hasta las razones para estar allí) es interpretado desde el falo imaginario negativizado.

La posición consecuente es la queja constante, resalta que la queja se torna hacia lo relacionado a su padre o directamente sobre él. La insuficiencia o el exceso de las cualidades identificadas, da cuenta de la parcialidad del significante para consolar al sujeto frente a lo Real y sin embargo, de un intento constante y repetitivo por hacerlo funcionar (fantasía neurótica de lograr lo ideal). La insatisfacción constante de Bella da cuenta del intento repetitivo y de la imposibilidad; además de un impasse subjetivo en el que se encuentra repitiendo su queja.

Se sostiene a lo largo de la historia que los significantes con los cuales orienta su rechazo a la ciudad paterna y su preferencia por la ciudad materna; los ha tomado de su madre. El deseo materno (deseo del Otro que tiene) impediría la expresión de un deseo propio al sujeto (Bella). La alienación (identificación) al deseo materno hace que resulte molesta la subjetivación de la mirada ajena – que en realidad es un recorte que le viene de su propio Otro – se asocia a (y hacen resurgir, presentifica) la fantasía de un padre

impotente para responder a su madre como mujer. Un no saber hacer, que repite en sus identificaciones.

Así Bella, se posiciona a manera de síntoma de (lo que no funciona) en la pareja parental. Denuncia la impotencia de su padre para despertar el deseo de su madre como mujer. Y a la vez, denuncia la posición de René; quien oscila entre ser absorbente (cuando no es demandada) y negligente (donde si la demanda como hija).

El nudo de la dramática en éstas escenas se centra en la inadecuación; del objeto con el deseo, de la demanda con la respuesta y de un saber con el ser mujer.

Edward Cullen, nota su presencia y le dirige la mirada. Luego en clase de Biología deben compartir banco. En dicha escena, Edward le dirige miradas de “odio”; luego de lo cual se ausenta por dos semanas de la escuela.

El goce es registrado solo en su dimensión mortífera y dañina; como un empuje a la repetición. Además, es lo que hace de barrera para el encuentro entre los personajes y que debe evitarse a toda costa para hacer posible el vínculo. No puede ser un goce parcial (regulado por el falo), porque si la mordiese pero ejerciendo el control también la infectaría del veneno. Todas las formas de goce posible lo empujan a gozar hasta la muerte. Lo expresa en su dimensión explosiva, disruptiva.

La solución represiva es la única registrada. Por ello de esta dimensión del goce se pasa a una dimensión en la que es totalmente metabolizable a través del amor ya que Edward aprende a controlar sus impulsos; y se integra el goce a través de la voluntad, haciendo coincidir amor, deseo y goce en un mismo objeto. No se trataría de un caso en el cual el amor hace al goce condescender al deseo sino de una modalidad en la cual el goce se hace equivalente.

(...) no estaba convencido de ser lo bastante fuerte... —me tomó una mano y la presionó suavemente contra su rostro—. Estuve susceptible mientras existía la posibilidad de que me viera sobrepasado... — Exhaló su aroma sobre mi muñeca—. Hasta que me convencí de que mi mente era lo bastante fuerte, que no existía peligro de ningún tipo de que yo... de que pudiera...

Jamás le había visto trabarse de esa forma con las palabras. Resultaba tan... humano.

— ¿Ahora ya no existe esa posibilidad?

—La mente domina la materia — (...) (Meyer, 2007, p. 178)

Un día – tras retornar –, salva a Bella de la muerte en circunstancias imposibles para los seres humanos. Ella le exige la verdad, prometiéndole silencio. Aun así, el no ofrece ningún tipo de explicación e interrumpen el contacto. Bella se pregunta constantemente ¿Qué es Edward?

Primeramente, allí se considera la verdad como un saber (consciente y formulable) que tiene Edward y que no está dispuesto a ceder, ubicándolo como Amo. Dentro de dicha lógica sería posible decirla toda. También, esa escena luego se transforma en una pregunta acerca del ser de Edward: “¿Qué sos?” ante lo cual el voluntariamente decide no responder.

Resulta relevante que Bella manifiesta rechazo hacia sus conclusiones que no pudiesen estar confirmadas por Otro. En tanto a ella se le ocurren explicaciones a un evento sobrenatural pero no recibe respuesta de otro personaje las descarta y manifiesta: “Me di cuenta de que parecía una locura y fui incapaz de continuar” (Meyer, 2007, p. 70). Bella no puede tolerar el sin sentido, el Otro desde el cual cree recibir la sanción de “locura” le hace de impedimento infranqueable; y por ende retrocede. Se infiere que se trataría de una posición subjetiva totalmente interesada por el Otro, propio de la histeria.

Finalmente, bajo esas condiciones la verdad nunca podría estar separada del Otro.

Mientras avanza el año Bella se vuelve popular en la escuela y recibe múltiples invitaciones al baile de fin de año, cuestión que la conflictúa, al no poder explicarse las razones tras ello y al responder de manera “torpe”. Edward comienza a hablarle nuevamente y planean un viaje a una ciudad cercana. Entre compañeros, organizan un día en la playa de la reserva natural La Push, allí Bella encuentra a Jacob Black. Él le explica que los Cullen no son bienvenidos a la reserva por un viejo mito, según el cual son vampiros que optaron por consumir sangre animal para saciar su sed (a diferencia de otros vampiros) y según el cual, los aborígenes Quileutes son licántropos.

En una expedición de compras entre amigas, Bella se separa y es perseguida por un grupo de hombres. Edward aparece repentinamente y la salva, invitándola a cenar. Luego Bella confiesa que ya sabe que él es vampiro y comienzan a verse asiduamente como novios. Él relata que tenía el deseo de beber su sangre, porque olía especialmente atractiva para él, lo cual la mataría; pero que había hecho un voto de no lastimarla.

Un buen día, encuentran un grupo de vampiros con quienes se produce un conflicto por desear aquellos la sangre de Bella. Comienza una persecución, en la cual ella es engañada por James (uno de los vampiros); la lastima y la muerde, infectándola. Edward y su familia la salvan; allí se pone a prueba la determinación de él por no matarla.

La historia termina en un impasse donde Bella insiste en ser convertida en vampiro y Edward se niega, ofreciéndole amor por el resto de su vida humana.

En lo que respecta a Bella, puede pensarse el elemento del arrojito, como parte de un Amor Loco (amor femenino), sin embargo no pareciera ser precisamente esta modalidad. A primera vista pareciera ser un sin límites en el arrojito hacia el partenaire. Sin embargo, llama la atención que Bella no está realizando un sacrificio de lo que tiene por máspreciado; sino que insiste en la vía que la pone en el plus (fuerza, vida, atracción, etc.).

El registro del principio del placer, que posibilita que se experimente equilibrio y bienestar, puesto como primordial en el anudamiento de la pareja: hacen a una modalidad paternal y moralmente correcta de pareja.

Luna Nueva (2008) – Stephenie Meyer

Frente a la pérdida del objeto de amor la solución de Bella es melancólica (no referido a la estructura psicótica). La pérdida de su objeto de amor, ha hecho un agujero en lo real. Edward, se ha vuelto inalcanzable (desaparecen de la ciudad), como si hubiera muerto; en las palabras del personaje: “Será como si nunca hubiese existido” (Meyer, 2008, p. 33).

La condición previa a la ruptura: Bella no podía posicionarse como objeto de deseo ni objeto causa deseo. Referido a su incomodidad al intentar poner un significante al amor, al deseo, al interés de Edward por ella. Se refugiaba de su falta el ser a través de la queja constante de no entender el deseo de Edward por ella.

Cuando Edward deja de desear: “Invirtió el sentido de sus primeras palabras, y no tenía réplica para eso. Bien sabía yo que no estaba a su altura, que no le convenía” (Meyer, 2008, p. 40), deja de ser garante de su deseo y de la verdad (garante del Otro).

El dolor de existir, que sería un correlato del deseo, en este caso retorna como una nada, un vacío. El único refugio que queda al sujeto es el narcisismo, desde el cual los efectos imaginarios de inhibición se hacen sentir: primero como un estado “catatónico” (Meyer, 2008, p. 55) y luego como una robotización en la que si ya no hay Otro que la sostenga solo queda el “Yo era una cáscara vacía.” (Meyer, 2008, p. 70) y continúa “(...) como una casa desocupada (...)” (Meyer, 2008, p. 60) del deseo y los significantes del Otro.

¿Quién es el Otro que la sostiene durante la melancolía? Su padre, los habitantes de Forks en general y posteriormente – a través de las alucinaciones – Edward.

El agujero en lo real (al que responde Bella mediante la renegación para realizar el duelo y su posición melancólica) no es obturado, reprimido satisfactoriamente ni metabolizado (por ejemplo en la sublimación); por lo tanto su único camino es atravesar la censura onírica y retornar.

Al igual que en el cuadro de H. Fuseli, hay un íncubo sentado en el pecho de la dama. Ese goce del Otro, extranjero, demoníaco e ilusorio permite emerger en la escena onírica ese real, que se bordea. La angustia, como señal al Yo, invade y Bella se

despierta gritando todas las noches. El vivo terror suscitado por las señales de la inconsistencia de sí como sujeto, experimentadas a través de la idea:

“Era ese momento en el que me daba cuenta de que no había nada que buscar, nada que encontrar, que nunca había habido otra cosa que no fuera ese bosque vacío y lóbrego y que nunca habría ninguna otra cosa para mí... nada de nada.” (Meyer, 2008, p. 109)

Es que la desaparición del incubo ideal la ha dejado a solas con el incubo de Fuseli.

“...El sujeto melancólico se encuentra con una verdad lapidaria y es que nada tiene sentido. Él capta un real con demasiada proximidad, sin velos, no cuenta con un intervalo, tiene certeza de esa verdad cruda.” (Dal Maso, Ibalo, Virgilio y Wainszelbaum, 2013).

El objeto no duelado, es sostenido en escena a un costo mortificante para el sujeto. Sin embargo este rasgo melancólico no parece en la protagonista responder a una estructura psicótica. Un análisis de estructura excedería los objetivos de este trabajo, el contexto teórico exige la salvedad de algunos indicadores. Bella moviliza defensas en contra del vacío, el sin sentido o La Cosa (Lacan, 2006) El grito, ese sonido inarticulado, emerge como defensa ante ese real del sueño.

La escena onírica no describe certezas ni un Otro que venga a gozar de ella – sino Otro que no está, que sin garante se vuelve inconsistente; la particularidad de su posición es que se esa nada no puede metabolizarse sin renunciar al partenaire y se vuelve siniestra, arrastrando al sujeto no a una inconsistencia sino a la nada.

Con el tiempo, impulsada por su padre, comienza a localizar algo de su posición: se ve vacía, muerta, ve los cambios en su cuerpo y recupera algo que había estado presente de manera constante en la narrativa anterior: la mirada del Otro; es en el espejo en el que descubre que su cuerpo había cambiado producto del abandono melancólico, es en la mirada de sus compañeros y de su padre en que adivina retroactivamente que su dolor había sido registrado por ellos y puede historizar esos meses de los que había perdido noción al estar embotada.

A partir de esos elementos comienza a emerger una nueva escena, distinta de la melancólica.

A partir del reconocimiento de su dolor que recibe de los otros es que comienza a movilizar artificios imaginarios: Bella comienza a tener una alucinación; primero auditiva y luego visual.

“Había oído la voz de Edward con una total nitidez y, por tanto, estaba segura de que lo iba a pagar caro, en especial si no era capaz de que regresara a la neblina para protegerme. Me sentía demasiado viva, y eso me asustaba.” (Meyer, 2008, p. 155)

Justo cuando comenzaba a hacer de Edward un objeto reemplazable por otro (Jacob); un malentendido fuerza el reencuentro entre los amados, se refuerza la pareja como un nudo no desanudable porque ahora ya no estaba garantizada por el deseo o el amor sino por una ley del Otro de los vampiros: Bella debe morir o convertirse en vampiro, ya que los humanos tienen prohibido saber acerca de su existencia.

Eclipse (2009) – Stephenie Meyer

La historia continúa unos meses después de finalizado el libro anterior. Bella y Edward están en pareja nuevamente, Jacob Black se siente traicionado y enojado. Bella insiste en no renunciar a Jacob Black como amigo, a sabiendas de que el la desea niega ese aspecto de su relación. Edward, que no ignora esa situación, le ha prohibido a Bella cercarse al hombre lobo, basándose en lo impredecibles que resultan los raptos de impulsividad de ellos. Él tampoco la sostiene como mujer en su deseo, se muestra como un padre protegiendo a su hija; y en tanto pareja eso es lo que sostiene el entendimiento y los acuerdos entre ambos. Hay una doble rivalidad entre los dos hombres. Se consideran enemigos naturales y a la vez enemigos en el amor, pero la segunda solo la discuten entre ellos, resguardándola de su deseo como a la dama del amor cortés o a la virgen.

Tras la insistencia de Bella, que llega hasta el punto de huir y refugiarse en el territorio de los hombres lobos. Edward accede a un pacto con Jacob, (un régimen de visitas para Bella). Entre la tribu Bella descansa un poco de la formalidad de los vampiros. La aceptan con naturalidad, la participan de los chistes, de mitos y leyendas de la tribu. Allí, al perder de vista un poco a Edward (la encarnación del falo imaginario) es que da lugar a una convivencia más humana. Con otros que están afectados por el tiempo (lo perecedero, la falta, la castración y la muerte) y no tan enajenados en su goce.

Toma conocimiento de un mito Quilute: El sacrificio de la tercera esposa. Donde una mujer es reconocida por el Otro social en valor de sacrificarse hasta la muerte por su esposo, hijos y tribu. Así es que se crea el modelo de una fantasía histérica y una identificación a La mujer.

Mientras tanto, Victoria (la vampira a cuyo partenaire le dieron muerte los Cullen) urde su venganza. Va creando un ejército de nuevos vampiros (neófitos) para atacar al clan Cullen. Una práctica tabú entre los vampiros, prohibida y castigada por los Volturis, pero eso a Victoria no le preocupa porque desea vengar a su amado muerto.

Entonces frente a ese goce extranjero (sin ley) de la vampiresa, se fortalece el pacto entre hombres lobos y vampiros en contra de un enemigo en común. Ambos bandos lucharán en el bosque, ante lo cual arman un plan de contingencia. Pero Bella no tolera la idea de ser separada de Edward y le plantea que para ella sería franquear el límite entre la salud mental y la locura, que él se pusiera en peligro. Porque la propuesta le obliga a elegir: abandonar a su familia o dañar a su amada. Entonces ella se pregunta: “Lo que yo quería era que él estuviese a salvo conmigo. ¿Existía algún límite a lo que yo estaba dispuesta a hacer o sacrificar por ese propósito? No estaba segura” (Meyer, 2009, p. 420) pero a la vez, cuando llega el momento de renunciar a su familia, a sus amigos, a ella misma como Bella Swan (porque ya nunca más podrá tener contacto con ellos), retrocede, duda.

Edward, la ama de manera incondicional – propio del lado izquierdo de las fórmulas de la sexuación. Pero no la ama castrada, no le pide que se divida y elija entre él y Jacob Black. Es decir, no le pide que pierda a alguno para ganar un vínculo con el otro; no le pide que desee.

Entonces es Jacob Black el que al final decide perderla. Renuncia a ella por poner una condición a su amor y se retira de la escena.

Amanecer (2010) – Stephenie Meyer

La historia continúa cuando Edward y Bella contraen matrimonio. En la luna de miel ella se da cuenta de que está embarazada de un ser híbrido entre vampiro y humano, que provoca cambios reales en su cuerpo a un paso sobrenatural y acelerado. Ella comienza a tener sueños, con un niño perfecto, un falo imaginario.

A escondidas de Edward – que planea obligarla a abortar – hace una alianza con Rosalie. Ambas mujeres se entienden inmediatamente y muy bien: son capaces de cualquier cosa por llevar a término ese embarazo. El sufrimiento de nadie importa, ni el de su esposo, con tal de que el bebé esté a salvo.

Jacob Black, al enterarse de la situación acude a Bella. Tanto él como Edward pueden observar sin dificultad que allí no se trata de una alianza entre ambas mujeres sino que están ambas a disposición del falo, el bebé. Y realiza varias observaciones al respecto: “Rosalie se movió con Bella como si estuviesen encadenadas.” (Meyer, 2010, p. 199)

Si bien el sufrimiento del hombre incomoda a Bella, no retrocede ni un ápice frente a su deseo por el bebé. La angustia de Edward, descrito como un hombre que se quema vivo, un semblante “tan real” que deja sin palabras. Él intenta ofrecerle que aborte y que lo intente luego con algún otro hombre, si lo que quiere es ser madre; pero Bella no escuchará nada que pudiera poner en peligro su posibilidad de ser madre. Desde el psicoanálisis se entiende que “en la medida en que se es mujer, una madre es no toda para su hijo” (Soler, 2006, p. 144)

La persecución por el falo le destruye el cuerpo. Cuando el bebé híbrido se mueve le rompe las costillas, la columna, la pelvis; pero ella asume la falta sobre sí: “Se trata de mí, que soy humana y débil, pero seré capaz de sacar esto adelante, Jake, voy a poder.” (Meyer, 2010, p. 218) Se repetía como un slogan capitalista que anula la falta proponiendo el “tu puedes” para todos.

Además, Bella sigue deseando la presencia de Jacob Black de manera constante. Aunque no siente deseo sexual, no puede soltarlo porque se siente “completa” (Meyer, 2010, p. 333) cuando él está cerca.

En lo que respecta a otros personajes femeninos, aparece una mujer entre los hombres lobos. Leah, rechaza todo lo que tenga que ver con los vampiros pero no puede resistirse a simpatizar con la lucha de Rosalie y Bella por ese bebé. Leah, era novia de uno de los hombres lobos, hasta que éste se imprimó con otra mujer y ya nunca volvió a interesarse por ella. Desde que Leah sufrió la transformación, comparte una mente colectiva con los miembros de la manada. Se dedica a amargarles el día a todos, especialmente a su ex, a quien recrimina haberla dejado. Y este abandono se lo atribuye a una razón muy particular: que ella no puede concebir. La imprimación – según los hombres lobos – es parte de su instinto animal que les elige una pareja que mayores posibilidades tiene de transmitir el gen licántropo. Pero hay una diferencia, el tiempo los afecta de manera distinta que a los humanos, por lo tanto el cuerpo de las mujeres lobo no puede cambiar como el de una mujer normal, para llevar a término un embarazo. Es decir, no puede ocurrir en su cuerpo ese acontecimiento de cambios reales.

Leah simpatiza con Rosalie, y entiende que se dirija así al falo: “Ella está obcecada. Tiene los ojos puestos en el trofeo, ¿no lo ves? Lo que más quieres es lo que nunca puedes tener.” (Meyer, 2010, p. 356)

“No es eso lo que ella hace. A tenor de su comportamiento, me da la impresión de que está viviendo la experiencia de la maternidad a través de otro, de Bella; (...) Eso es lo más irónico cuando sabes que no puedes tener algo. Te convierte en un desesperado” (Meyer, 2010, p. 357)

Entonces, la situación continúa igual. Hasta que nace el bebé y Bella es transformada satisfactoriamente en vampiro. Cuando se despierta, tiene un excepcional control sobre sus impulsos. El sacrificio inicial de su relación con su familia no se hace necesario. Es más, ese conflicto de su deseo entre los dos hombres, que ella se negaba a reconocer, ha desaparecido. Y tiene una solución muy llamativa: una vez nacida su hija, Jacob Black, se ha imprimado con la criatura; y ese deseo enigmático e incomprensible que tenía Bella por Black queda “aclarado”: el hombre estaba destinado a una parte de su cuerpo (material genético) que se separó de ella en cuanto dio a luz.

Al final, inclusive eso que la hacía inaccesible toda para Edward es anulado a través de la voluntad. Bella descubre que tiene súper poderes: una defensa que controla a voluntad y la cual puede levantar para dejar que su esposo lea sus pensamientos.

El final feliz queda garantizado de todos modos.

Maravilloso desastre (2011) – Jamie McGuire

Travis Maddox es el indiscutido luchador de peleas ilegales universitarias y Abby Abernathy es una joven virgen e ingenua que ha sido llevada allí por su amiga.

La historia comienza con un despliegue fálico del personaje masculino, que domina la escena con su destreza de combate y reduce a su contrincante a la insignificancia.

Allí, Maddox hace una aparición al estilo del Dandy, figura estudiada por Miller, capta la atención del Otro y desaparece, “enloquece” a la multitud y se va. Además, le dirige la palabra a Abby, la nombra: Paloma, nota un detalle de su vestimenta y desaparece.

Maddox es un impenitente Don Juan, que desea a la mujer que no puede tener porque lo rechaza. Además de haber encontrado en ella una condición para su goce fantasmático: que se parece a su madre.

Abby es dos: aparenta inocencia para huir de un pasado en la mafia de los casinos y el póker (todos significantes del padre), y lo recubre con un semblante de pasividad e inocencia.

Maddox empieza a perseguirla de manera abierta sin dejarse desalentar por el rechazo de Abby: es el “hombre del deseo” (Barros, 2011), mito histérico.

Entonces, ella produce Actings out histéricos, para mostrarle al Don Juan que ella no es como las otras mujeres que son gozadas por él. Pero Maddox en vez de responder como el Otro (al que se dirige la escena), no sanciona el mensaje. Al no acusar recibo, la posición en que ella lo localiza no se hace efectiva; el mensaje cae en costal vacío y es destituido.

Avanza la historia y comienzan a convivir, se nombran amigos y excluyen explícitamente la posibilidad de tener sexo. Sin embargo, comparten el lecho por las noches, se ven en ropa interior y hacen una vida diaria como lo haría una pareja. Inclusive, Travis renuncia a su ética de soltero y a otras mujeres. Dice: “No quiero acostarme contigo, Paloma. Me gustas demasiado” (McGuire, 2011, p. 46). Queda excluido el goce sexual entre ellos, pero no lo hace el deseo. Elevándola al semblante fálico de la dama del amor cortés, cuyo cuerpo y goce sexual quedaban excluidos, es: la no tocada.

Abby mantiene la preocupación a lo largo de la novela: “¿Quieres que toda la universidad piense que soy una de tus zorras?” (McGuire, 2011, p. 80), y constantemente asocia fenómenos del falo imaginario negativizado a las compañeras sexuales que tuvo o pueda tener Maddox.

Cuando Travis escucha a Abby negar que lo desee responde con un Acting out propio: sale, se emborracha y tiene un trío escandaloso en la casa. Su intento de superar la negación de Abby (forzarla a renunciar a su defensa frente al deseo) lo deja más desesperado aún, porque ella en vez de reconocer la situación se muestra “inmutable”, refuerza la negación y comienza a salir con un hombre que es lo contrario a un “chico malo” (semblante privilegiado de Maddox).

Entonces ambos personajes adoptan posiciones histerizadoras: quieren provocar celos pero a la vez no, quieren que el otro demande pero a la vez temen lo haga. Al punto en que ella le pide a Travis que le permita mudarse porque el Otro social rumoreaba que salía con ambos hombres y eso afectaba su imagen; pero él se niega aduciendo que esa no es una razón y que ella irá con el otro hombre luego.

Travis Maddox está flechado de amor por la mujer que no puede tener (un drama edípico).

Cuando Maddox entra en el mundo del padre de Abby – la mafia de Las Vegas – y todos de lo que ella huía, a ella solo le queda abandonarlo; porque la pone en un impasse entre dos posiciones imposibles de sostener para ella:

“Me había demostrado lo que había temido desde el principio. Por mucho que me quisiera, cuando hubiera dinero de por medio, siempre sería la segunda. Igual que con Mick. Si cedía, o bien cambiaría su opinión sobre Benny, o bien alimentaría un rencor hacia mí que crecería cada vez que el dinero pudiera haberle facilitado la vida. Lo imaginé con un trabajo de oficina, volviendo a casa con la misma mirada en sus ojos que tenía Mick cuando regresaba después de una noche de mala suerte. Sería culpa mía que su vida no fuera lo que él deseaba, así que no podía permitir que mi futuro estuviera lleno de la amargura y el rencor que había dejado atrás.” (McGuire, 2011, p. 263)

Ese es el punto de su fantasma, de su realidad psíquica, en la que se vuelve insoportable que aparezca el dinero de la mafia, en que ella pierde su brillo fálico y se vuelve la segunda.

Luego de unos meses de separación, que ninguno de los dos acepta, deciden retornar juntos y casarse. Vuelven a sentirse complementarios, reconociéndose en el espejo imaginario: “La esperanza cautelosa había desaparecido de sus ojos, y una confianza incondicional había ocupado su lugar. La reconocí solo porque sus ojos reflejaban lo que yo sentía.” (McGuire, 2011, p. 407)

Sucedió en otoño (2005) – Lisa Kleypas

En 1843, las hermanas Bowman (Lilian y Daisy) son dos neoyorquinas de familia adinerada que han viajado a Londres en busca de hombres con títulos nobiliarios para casarse.

Las dos hermanas, especialmente Lilian, infringen las normas de educación, los protocolos de modales, discuten con hombres, etc. Lo que les ha ganado ser identificadas como: las extranjeras que tienen un goce ineducable (Kleypas, 2005, p. 33), semblantes privilegiados de la antigüedad (Barros, 2011). Se muestran rebeldes respecto a la estructura social y no dudan en ser vengativas (dentro de ciertos límites) con quienes les rechazan por ser plebeyas.

Ambas, han realizado una alianza con otras dos mujeres londinenses con la consigna: “Atrapar” un “buen” marido. Para lo que no les importa utilizar el engaño, la mentira, artilugios, ni magia.

Lilian habla con su hermana acerca de si podrá continuar con sus andanzas una vez que se haya casado, o si será dominada por su nuevo esposo. A lo que, muy segura, responde: “No voy a tener esa clase de esposo. Me voy a casar con un hombre que o no lo note o no le importe lo que haga cuando no estoy con él. Un hombre como Padre” (Kleypas, 2005, p. 55). Por sus palabras al principio de la cita pareciera un rasgo femenino: el cinismo respecto al amor y al hombre, que los reduce a semblantes. Sin embargo, deja ver su modelo edípico al referir que el ese hombre tendrá los atributos de su padre (o de un padre). Ante ello, su hermana le recuerda que su madre no parece especialmente feliz, ya que aunque goza de muchos beneficios burgueses no goza de un hombre como mujer.

Aparecen en escena dos hombres: Marcus Westcliff y Sebastian St. Vincent. Dos amigos que representan dos polos opuestos en un mismo marco social. Marcus es el modelo del caballero inglés, guía su vida conforme a la norma social y así lo exige de otros – él encarnará todo aquello que las hermanas Bowman desprecian en los londinenses. Sebastian es otro aristócrata que al haberse dedicado una vida lujosa a la pereza, la gula, la lujuria (entre otros) se ha empobrecido y busca una esposa rica.

Marcus se siente ofendido por el comportamiento descarado de Lillian de una manera particular y constante. Y ella, goza de desafiarlo. Entran en una rivalidad cómica, y no desean nada más que ser quien castre al otro. Lo particular aquí, es que no intentan que el otro quede en falta por cualquier método sino en ser ellos quienes lo hagan. A Marcus se le escapa de supreciado autocontrol el deseo sexual que le provoca la neoyorquina y ella aprovecha la situación para sacarle promesas y chantajearlo.

Lillian Bowman desea ser amada, pero también desea que “Westcliff conozca una mujer que lo ponga de rodillas” (Kleypas, 2005, p. 88); al punto en que ella misma no se reconoce y se sorprende de sus reacciones frente al hombre, utiliza el término “wicked” (Kleypas, 2005, p. 120) una de sus traducciones es “perverso”.

En cambio Sebastian, que se propone seducirla por su dinero, encarna al Don Juan que no reacciona ante las provocaciones del Lillian; simplemente se ríe. Y, aunque es un hombre que le serviría para gozar y que no le importaría lo que ella haga mientras que no está con él, no será quién la haga La mujer de su vida.

Entonces, cuando Westcliff reconoce la competencia debe apresurarse por “hacerla suya” legalmente y así evitar que ella le falte. Se apresura a tener relaciones con ella con la creencia – y así lo dice – de que ahora ella estaría obligada a ser su partenaire. Un matrimonio por obligación es rechazado rotundamente con Lillian, quien le exige que hable de su deseo. Sin embargo, ambos coinciden en un punto: la madre. Si Lillian estuviese embarazada no pondrá más resistencia a ser la esposa de Marcus. Aunque Sebastian dice que, llegado el caso, a él no le importaría quién fuese el progenitor de la criatura. La maternidad es un límite a la posibilidad de desear como mujer para Lillian.

Luego de algunas idas y venidas, Marcus aclara a Lillian que la desea, el malentendido aclarado contraen matrimonio.

Nos separan los celos (1994) – Corín Tellado

Ivette es una mujer casada con un hombre al que desprecia y que le da asco. Michael es caracterizado como machista, celópata, inferior, un “bestia”, fracasado, autoritario con subordinados en el trabajo, servil con sus jefes, fofo, inferior, sin cultura, mediocre, impulsivo y que piensa que la esposa es una mujer “supeditada” (Tellado, 1994, p. 78) al marido.

La escena entre ambos consiste en que desde que ella trabaja – y gana más dinero que él – él está convencido de que ella tiene relaciones sexuales con otros hombres. Y así, actuando con una innegable posición de canalla perverso, la viola día tras día. Es un vínculo sin amor ni deseo, solo goce. Entonces ella ha decidido divorciarse y va a ver a un abogado: Pierre.

El abogado es un hombre culto, exitoso, mujeriego, respetuoso de las decisiones ajenas, que decide tomar el caso por el deseo sexual que siente por Ivette.

Entonces se observa algo del fantasma masoquista de Ivette y de cómo entra en serie con el fantasma de Pierre. Ella manifiesta que su esposo: “(...) era una sádico desde que empezó a tener celos, y tanto si ella quería como si no, la obligaba y la violaba.

Eso podía hacerlo Michael con otro tipo de mujer.

Con ella, por supuesto que no.” (Tellado, 1994, p. 25).

Entonces, cabe preguntarse en su desliz del inconsciente: ¿Qué posición es la de querer ser obligada y violada? Que aparece como alternativa al no querer (que sería más consistente/acorde con su discurso). Además, la negación de la situación ya que eso lo hace Michael con ella, y lo viene haciendo hace siete meses.

Entonces, el abogado piensa: “si él la tuviera por amiga o mujer, si se negaba, también le gustaría violarla.” (Tellado, 1994, p. 40)

La solución que propone Ivette es una solución por vía de la ley del Otro. Le preguntan: “¿Por qué no le abandona?” a lo que ella dice: “¿Y por qué he de abandonarle sin antes conseguir mi auténtica libertad?”. Entonces, en su alienación es que Ivette requiere que el Otro (un Juez) sancione que la violación es una transgresión que disuelve los vínculos entre el hombre y la mujer. Entonces la particularidad yace aquí: ¿Por qué Ivette no

puede abandonar a Michael sin el Otro?, ¿Por qué habría de necesitar de la ley del Otro para marcar que la mujer no es un objeto de propiedad?

Ivette y Michael tienen un vínculo de violencia, que se asienta en el eje imaginario: es espejo. Él se siente “vejado” (Tellado, 1994, p. 50) y por ende ejerce prácticas que la hacen sentirse vejada.

Entonces Ivette, encuentra en ese hombre (Pierre el abogado), por medio del cual apelará al Otro (el Juez), a un hombre apuesto y viril con quien comienza una relación; y así lo dice: “¡Ah, el abogado!

Era un hombre.

Y además un hombre atractivo.

Un tipo viril.” (Tellado, 1994, p. 60)

Pierre tiene avances que la “oprimen” y hasta “turbarla” pero que le permiten gozar mejor: “Era despedirse del pasado. (...) ”

Los labios se gozaban en aquella posesión mutua. ” (Tellado, 1994, p. 122) y así dice una verdad a medias: que el cuerpo no goza, se goza con un significante: en este caso la posesión. Que en realidad nunca dejó de operar, solo que la ilusión de complementariedad la hacían condición de goce y deseo.

50 sombras de grey (2011) – E. L. James

Anastasia se interroga constantemente por el deseo del Otro; cuando su amigo José y Christian le dirigen su deseo ella responde con: “Tanto José como Christian quieren algo de mí.” (James, 2011, p. 133). La diferencia entre ambos hombres es que la respuesta es clara en el caso de su amigo, en cambio el deseo de Grey le resulta más enigmático. Sucede lo mismo con los otros personajes masculinos que con José.

¿Qué posición asume Anastasia frente al deseo? Aparece un personaje interno a la protagonista al cual deriva la autoría de sus pensamientos, deseos, ocurrencias: la “diosa interior” que responde con la verdad de su deseo y que impulsa al goce sexual con un hombre, es decir a ser mujer para un hombre.

Y es un personaje esclarecedor de la posición de Anastasia frente al hombre, porque la impulsa a hacerlo y a poner condiciones.

Primero, aparece solamente en relación a Grey, cuando ella localiza en el cuerpo de él su deseo fálicamente orientado: el *objeto a*, como mirada. Entonces comienza en Anastasia a surgir el deseo de desear (que no es lo mismo que deseo de ser deseada). Primero se interroga por su anterior falta de deseo por los hombres y por lo que de su posición hace obstáculo: el Ideal y los héroes literarios (James, 2011, p. 27). El rasgo común a ambos: no se pone en juego el cuerpo, quedaba resguardado, excluido de toda significación, volviéndose el cuerpo fálico de la virgen. Así aparecen tres características:

- Se interroga sobre los efectos que tiene Grey en su cuerpo.
- Sueña con el hombre todas las noches.
- Una significación inmediata sobre su encuentro con él: espanto, vergüenza y “purgar” de su cabeza (James, 2011, p. 27). Que puede interpretarse como conflicto psíquico y rechazo a lo femenino.

Ella le exige “más” como condición para que el acceda a su cuerpo con sus prácticas sadomasoquistas. Exigencia en la que la protagonista insiste en sus negociaciones, volviendo estas prácticas de goce autista más incómodas y sintomáticas para el hombre.

Exigencia que lo lleva a los bordes de la desesperación y la impotencia. Ya que la condición de ella es que ceda justo aquello que él se reservaba explícitamente: “flores y corazones” (James, 2011, p. 78), y que sus identificaciones le permitían exiliar bajo lo imposible y que denominan “límites duros”.

Comienza a hacer énfasis en la pertenencia, en los celos, y en ser el único hombre en la vida de Anastasia.

En la posición de *objeto a* de Christian, Anastasia puede responder al fantasma y al deseo del hombre (fetichista y perverso). Y puede hacerlo bajo diversos semblantes: dolorida, dócil, sumisa, etc. Sin embargo, allí no se va a encontrar con su goce sino con el falo.

Los papeles de salvador y víctima se revierten: “Yo puedo aliviarlo, acompañarlo momentáneamente en su oscuridad y llevarlo hacia la luz. (...) Si hago esto por él, quizá me deje tocarlo.” (James, 2011, p. 317)

La novela introduce la noción de que más allá del brillo fálico de la belleza, la caballerosidad, la habilidad y el dinero la sexualidad está teñida por un objeto relativamente fijo. Un objeto que sirve de soporte al hombre para gozar del cuerpo de una mujer, pero que también hace de obstáculo.

“—Nunca conseguiremos superar esto, ¿verdad? —le susurro, estremecida de miedo.

Menea la cabeza con tristeza.” (James, 2011, p. 530) y se maldice por haber hablado. Entonces, la situación se vuelve insoportable para ella y lo abandona.

50 sombras más oscuras (2012) – E. L. James

La escena sexual sadomasoquista del fantasma de Grey estaba regulada simbólicamente: por el contrato – que además hacía de la mujer algo predecible, calculable, etc. – y por las palabras de seguridad. El desencuentro entre ambos se produce cuando Anastasia le pide que le muestre los límites más extremos de la escena (Que tanto dolor podría infringirle Grey) y su escena en vez de un juego sexual (regulado) se vuelve realidad.

Aquí debe considerarse la estructura de la ficción, que permite decir algo de esa verdad sexual y el encuentro mediante el semblante de *objeto a*. Grey luego relata cómo le gusta infligir dolor a mujeres que como condición para su deseo deben tener rasgos parecidos a su madre biológica, a quien califica como una “perra adicta al crack” (p. 409). Las reglas y los castigos eran signos de que aparecía en escena el semblante de “la perra”, la prostituta (“whore” en la versión inglesa) que debía ser castigada. Sin profundizar más en la niñez traumática y en la madre “negligente” que relata Grey, corresponde la pregunta: ¿Qué posición ocupa Anastasia respecto a esta realidad psíquica (fantasma)?

El tratamiento de ese resto del orden simbólico, ese objeto/agujero es lo que causa el deseo y es lo que se castiga. Cuando alguna de las sumisas rompe alguna de las reglas (orden simbólico) son “disciplinadas”.

En la escena del desencuentro, Anastasia le presenta a Grey algo de lo real de su realidad psíquica. Ya que su fantasma de control no se limitaba solo al juego sexual, sino que era un tratamiento de lo real de la vida. Al olvidarse las palabras de seguridad deja de ser una ficción de juego sexual, y ya no puede ser semblante de objeto causa de deseo porque pasa a encontrarse con lo real e insoportable del goce perverso de ese hombre. Desde luego, que bajo dichas coordenadas no hay posibilidad de hacer intervenir algo del orden del amor que Anastasia espera de una relación sexual. Torres (2012) lo llama hacer coincidir el *objeto a*, el objeto del amor y del goce y

Porque en ese momento su cuerpo todo no está siendo gozado sino gozado como falo.

El conjunto de reglas del contrato dan consistencia a la lógica fálica de los conjuntos. Le permiten a Grey tener un sentido a los castigos. Ese sentido es cuestionado por Anastasia y numerosas oportunidades mostrando un cinismo femenino por ese conjunto

de reglas al que denuncia como “arbitrarias” mientras que para Grey se sostienen en que han sido acordadas.

Anastasia ofrece múltiples semblantes/mascaras de tipo fálico, que apuntan a la consistencia y permiten abordar el mundo con cierta “tranquilidad”. Se ofrece virgen, inocente, moral, honesta, directa. Y bajo esas coordenadas es que anuncia a Grey que no podrá responder a sus “necesidades” sexuales. Aquí el “no hay relación sexual” se hace presente bajo la forma de un encuentro imposible; “si no hay complementariedad posible en el erotismo entonces no hay encuentro posible” propone al vetar la relación. También lo describe como “diferencias irreconciliables” (James, 2012, p. 17). Esto deja a Grey en una posición de impotencia frente al cambio y a la desesperación, que señala el deseo.

Entonces Anastasia, al estilo de la Nora de Ibsen, sale por la puerta. Ya no lo escucha porque lo que esperaba de un hombre: ser amada, deseada a su cuerpo todo (Miller).

Porque el verdadero partenaire de un hombre siempre será su *objeto a*. Entonces, la novela comienza con Anastasia repasando meticulosamente los detalles de la escena en que abandonó a Grey, todos los detalles se centran en intentar mitigar la culpa que le produce el dolor de su ex novio.

En el reencuentro con Christian Grey, lo primero que surge – más allá de todas las rumiaciones anteriores por parte de ambos – es que Anastasia no se habría alimentado adecuadamente producto de la ruptura. Ante ello, Grey reacciona defensivamente con “furia” y “remordimiento” (James, 2012, p. 27) – ya que lo retrotrae a la mala alimentación que padecía el junto a su madre biológica es sus primeros años de vida. En dicha situación, Anastasia hace suyo el fantasma ajeno y se pregunta: “¿Por qué siempre me hace sentir como una niña errante?” (James, 2012, p. 27)

Entonces Christian entra al terreno de la castración al tener que renunciar a su goce autista para poder gozar de Anastasia.

Anastasia comienza a “jugar” con Grey en una competencia por el falo: ¿Quién demandará primero lo sexual? La posición que encuentra a cambio es la de recobrar el poder, de no sumisión, de elegir ella las condiciones.

La mascarada de frustrar, provocar el deseo, de Grey y dejarlo insatisfecho, siendo “no-sumisa”. Sostiene así la posición de aparentar no tener el falo para reivindicarlo luego.

Su Yo es histerizador, "despertando en otros una sensación intensa y luego alejándose" en palabras de Magallanes (2015) "se ofrece pero no se entrega" (p. 56). Despierta el deseo de Christian, de manera intensa para luego recordarle que es "no-sumisa".

Por medio de ese respeto que obtiene, se deja amar por Grey, con lo cual obtiene tranquilidad y consistencia. El enamoramiento le otorga un semblante coagulado de La mujer y mientras más consistente y certero es menos parece ser una máscara del sujeto frente a lo real.

Grey se va retractando de sus exigencias, intenta cambiar las reglas para poder localizarla en algún lugar y la encuentra: como la legítima poseedora del falo, la que tiene reservado el derecho a decir que no.

Para Anastasia el hombre es un Amo al que le supone un saber para luego contradecirlo. Le pide que hable para no creer en sus palabras,

El acento del relato de Anastasia está puesto en los atributos fálicos de Christian: su belleza, su dinero, su control, inteligencia, capacidad de dominar, ser el foco de atención y en cómo ello parece ser parte de su "naturaleza". Es decir, el falo de ese hombre que invoca el deseo del Otro – inequívocamente – para luego ser ella quien obtenga el falo y lo controle. Pero los atributos fálicos que el sacrifica para ella, es decir el postizo que obtiene del hombre a condición de que no se sepa que lo hizo.

En definitiva, la posición de Christian Grey en la historia deriva - si se sigue la lógica del texto – de sus traumas, de los significantes que lo alienan al Otro y comandan su vida. No es un sujeto deseante, castrado, responsable.

Entonces, el controlador Christian Grey encuentra su descanso en ceder por momentos el falo a Anastasia. La llama sorprendente, inocente, valiente, una distracción, la mejor terapia. Pero el falo sigue presente, firme y consistente. La novela consiste en una rivalidad por quien controla, castra, hacer ceder al otro.

Surge durante el relato los celos exacerbados de Grey por cualquier hombre que se acerque a Anastasia así como su necesidad de que ella le confirme que es de su "posesión" y se encuentre segura. Anastasia lo llama una "religión de él y como fanático que es (...)" (James, 2012, p. 313)

La estructura de la saga de novelas de 50 sombras de Grey, apela a la fantasía histérica del hombre del deseo (Barros). La imagen que eligió Lacan para expresar dicha posición es la del falo erecto. La fantasía del hombre del deseo (en oposición al hombre del goce)

50 sombras liberadas (2018) – E. L. James

En esta novela están casados. Christian se negó a realizar un acuerdo prenupcial, lo cual conflictúa a Anastasia ya que no le gusta que a los ojos del Otro social pueda parecer que ella utiliza el dinero de su esposo – es decir su falo.

Ante la pregunta ¿Qué quiere una mujer? La respuesta es ser deseada, hacer hablar al hombre en su camino a la castración. Por ello es que Grey debe encontrar nuevas maneras de bien – decir ese encuentro con lo sexual, para despertar en ella el deseo, y eso se observa en las escenas eróticas en las que recubre con palabras más poéticas lo que antes decía como imperativos a sus sumisas.

La condición de amor y de deseo de Grey se explicita en tanto nombra el significante con que hace semblante de *objeto a* en Anastasia, al declararse amor eterno mutuo ella le pregunta si ello es a pesar de su desobediencia cuando el responde: “Debido a tu desobediencia” (James, 2018, p. 81).

“Ningún regalo puede testimoniar completamente del amor.” (Miller; 1993, p. 38), por eso Grey quiere vestirla, adornarla, embellecerla con regalos que él considera se merece su *objeto amado*. Sin embargo, Anastasia no reconoce en los regalos dones de amor, sino que los deshecha como bienes innecesarios. No son registrados como expresión del deseo de un hombre sino como expresiones de un falo, que ella no posee legítimamente y que por ende no despierta su satisfacción/felicidad. “—Construiría esto para ti (...) Nosotros, los déspotas, hacemos eso por las mujeres que amamos.” (James, 2018, p. 139)

Cuando Grey más enamorado está, y más la idealiza sus prácticas de goce autista se le vuelven sintomáticas. Comienza a sentirse incómodo, culpable, dividido entre gozar del sadomasoquismo y gozar de ella como mujer amada. La división de él la extravía a ella y surgen desencuentros en la pareja.

Se pregunta: “¿Quiero que cambie? No, no realmente, solo en la medida en que quiero que se sienta amado” (James, 2018, p. 100). Entonces la posición de ella no responde a destituir/atravesar los significantes de la lógica fálica de Grey, sino a reasegurarlos.

Grey es un hombre enamorado, y como afirma Freud (1914) “el que está enamorado está humillado” característica que hace surgir los aspectos más dependientes de Grey; a

lo cual Anastasia responde taponando inmediatamente su angustia asegurándole lo eterno de su amor hacia él (“que se sienta amado” (James, 2018, p. 100))

El conflicto central de la novela ocurre cuando ocurre algo fuera de los cálculos de la pareja: Anastasia está embarazada y la reacción de Christian es ir a buscar a Elena (Una amiga de su madre con quien mantuvo una relación sadomasoquista a los 15 años y quién interviene aún en su vida). Allí Anastasia se encuentra con algo de lo imposible en el amor. La traición es por vía del deseo. Dice saberse amada pero el amor no le basta. Y desde luego que el amor no recubre el deseo, no sacia por completo. Y debe encontrarse con la no complementariedad, conciliarse con no ser todo para Christian. Pero el convencimiento de la traición y lo intolerable no viene por su posición de mujer, sino por su posición de madre: “No, no le permitiré que nos haga esto a nuestro Blip y a mí” (James, 2018, p. 506) y su respuesta ante la situación no “tiene destino de cortar algo, de terminar con algo” (Chamorro, 2008, p. 89) porque Christian sigue siendo un hombre al que elige, espera de él que reconozca su error, así como el neurótico espera el reconocimiento del Otro, y desea que le dirija una demanda. Ya no cree en la palabra de Christian, porque no hay un deseo que él pueda garantizar hacia ella como mujer, pero no tiene intenciones de dejarlo. Se vuelve una decepción “que se alimenta a sí misma” (Chamorro, 2008, p. 88) a través de la queja. Entonces, este punto de muerte ritual en la novela (Regis) funciona como un falso límite a lo simbólico, ya que posteriormente es solucionado/tramitado a través de la palabra. Cuando Anastasia ya no soporta la posibilidad de ser cruel con su esposo, bajo ningún tipo de circunstancias. Ese insoportable, intolerable es lo que le impide realizar un acto de verdadera mujer.

En términos de Torres (2012), el punto de muerte ritual se refiere a la correspondencia de los sería hacer “los objetos del amor, del deseo y del goce” (James, 2018, p. 12)

Elementos teóricos asociados a los personajes de las escenas seleccionadas

Crepúsculo:

Contexto:

- El amor puede metabolizar por completo al goce.
- La solución represiva es totalmente eficaz.
- El goce fálico (beber sangre) esta sostenido por en el órgano de la mirada (cambios discretos y verificables en la pupila luego de beber sangre).

Bella:

- Postura sacrificial
- Falo imaginario negativizado
- Alienación a los Significantes del Otro.
- Espera un saber consistente del Otro.
- Totalmente interesada por el Otro.
- Obtener el falo a través de un hombre.
- Se dirige al falo imaginario.

Luna Nueva

Bella:

- El Otro como garante de su deseo o el Otro como garante de su dolor.
- La ley del Otro como garante del partenaire.
- La extraviada de sí como mujer.

Eclipse

Victoria:

- Sin límites a su ira
- No le importa morir

Bella:

- No tolera separarse de su partenaire que le hace de Otro del deseo.
- Niega su deseo por ambos hombres.
- Deseo indeterminado (es el deseo del Otro)

Amanecer

Bella

- En la posición de madre, es toda para el hijo.
- Cuando empieza a gozar del hombre inmediatamente pasa a ser madre.

El vizconde que me amó

Katherine:

- Rivalidad con el hombre, desea destituirlo.
- Rivalidad y deseo de sustitución hacia su hermana.
- Hace el hombre y de hombre, para su hermana.

Sucedió en Otoño

Lillian:

- Modelo edípico para elegir un partenaire.
- Compite por el falo e intenta destituir al Amo.
- La maternidad como un límite para pensar su deseo como mujer.
- Respeta los semblantes masculinos, los asume como propios.

Maravilloso desastre

Abby:

- No espera ser amada ni deseada por sobre el dinero.
- Enmascara su masculinidad con semblantes femeninos.
- Se resiste a ser gozada por un hombre.
- Asume los semblantes masculinos sobre sí, “Impone la distancia necesaria para hacer creer que el postizo es verdadero, amándola como a sí misma (pudor, respeto)” (Miller, 2008)
- Asume una posición histerizadora, se refugia de su deseo mediante la insatisfacción.
- Solo puede acceder a un partenaire mediante la complementariedad.

Nos separan los celos

Ivette:

- Considera de la libertad de la mujer proviene de su relación a lo simbólico y depende de la sanción del Otro.
- Su deseo está orientado de manera fantasmática.
- Desea obtener el falo a través de un hombre, a condición de que se reconozca que legítimamente le corresponde.

Bodas de odio

Fiona:

- Idealista.
- No retrocede frente a la ética de su deseo femenino, que le indica una postura de claridad inapelable.
- Atraviesa los significantes y semblantes masculinos y les da su hora de verdad.
- No tan interesada por el deseo del Otro.
- Es necesario el “momento justo” (Barros, 2011), por su temperamento.
- Exige del hombre su castración.
- La recorre un goce que la extravía y la hace Otra frente al hombre; intenta defenderse de ello.
- Se hace un ser con las palabras de amor del hombre.
- La traición del hombre pasa a ser en ella un estrago que la lleva a perder la referencia fálica. Fue mujer más allá de madre, esposa e hija; cuando eso ya no se sostiene pasa a lo ilimitado y pierde hasta el apellido (como sacrificó Julieta para Romeo). Ella ya no soporta la presencia de Juan Cruz, porque ya no la sostiene.
- Al Igual que Medea o Margerite Gide, responde en reacciones a “la traición de un hombre y como castigo” (Miller, 1993, p. 93), desea hacerlo sufrir y lastimarlo.

- Se posiciona como la exiliada del tener (Lacan, 2001), Cuando Fiona piensa: “No tengo nada que perder” si el hombre la hubiese escuchado, hubiese temido (Miller, 2008). Los efectos de ese no tener se hace sentir, y cual verdadera mujer le hace perder el sueño.
- Rosas ya intuía la feminidad de Fiona, cuando le advierte a Juan Cruz que si no controla a la mujer que tiene al lado puede llevarlo a la perdición: una verdadera mujer puede ser “la ruina de un hombre” (Miller, 1993, p. 97)

Cloé:

- Cloé urde su venganza, su enojo ilimitado más allá de ninguna ley. Es en reacción a “la traición de un hombre y como castigo” (Miller, 1993, p. 93); sacrifica lo que más tenía depreciado (el afecto de Juan Cruz), para abrir en él un agujero que no podrá obturar. Según Chamorro (2008) muchas verdaderas mujeres presentan actos inmovibles que rozan y conviven con el estrago y en palabras de Rolón (2017): “La crueldad tiene cara de mujer” cita que puede dar lugar a múltiples reflexiones.
- Así como Medea atravesó su narcisismo para herir a Jasón donde más de dolía, Cloé intenta quitarle al que la traicionó su objeto máspreciado.

50 sombras de Grey, 50 sombras más oscuras y 50 sombras liberadas

Anastasia:

- Totalmente interesada por el deseo del Otro.
- Mascarada de la posición histórica, desea ser amada al mismo tiempo que deseada.
- Posición histórica de completar el fantasma del Otro; cuando se encuentra con el goce del hombre le resulta insoportable.

- Requiere que el semblante masculino de respeto sea consistente para soportar la posición de *objeto a* frente al deseo del hombre.
- Asume los semblantes masculinos sobre sí, “Impone la distancia necesaria para hacer creer que el postizo es verdadero, amándola como a sí misma (pudor, respeto)” (Miller, 2008)

Análisis comparativo de la muestra:

Similitudes en la muestra sobre características de la posición histérica

Tanto Isabella Swan como Anastasia Steel se ofrecen en una mascarada sacrificial en la fantasía histérica de completar el fantasma del Otro.

Los fenómenos acordes a identificarse al falo imaginaria negativizado encontrado son: Isabella Swan (con su queja constante y su falta de autoestima), Katherine (cuando se piensa la hermana no tan agraciada y se siente usada en los encuentros sensuales con Anthony) y Abby Abernathy (cuando tiene la seguridad fantasmática de perder todo el brillo fálico al lado del dinero, no lo soporta y se marcha).

Los fenómenos acordes a identificarse al falo imaginario positivizado: Katherine (Cuando controla que hombres pueden cortejar a su hermana), Lillian Bowman (cuando intenta mostrar que puede competir con cualquier hombre por el falo), Abby Abernathy (Cuando se identifica al semblante de la virgen e intenta mostrarle a Maddox que no es una de sus “zorras”).

(Cualquier identificación implica una alienación a los significantes del Otro, por lo que se considera que los puntos sobre el falo imaginario (positivizado y negativizado) entran en esta categoría conceptual)

La posición de madre es un límite a su deseo como mujer: Isabella Swan (cuando toma noticia de su embarazo se vuelve exclusivamente para su hijo), Rosalie Cullen y Leah Clearwater (respecto al embarazo de Isabella). Lillian Bowman (Cuando supedita su elección de partenaire al que sería el padre de su hijo si estuviere en cinta).

Se dirigen al falo imaginario, cuando lo detectan en el hombre se trata de partenaires más potentes que otros hombres con los que se los compara (Apuestos, adinerados, hábiles, inteligentes, etc.) en el discurso social y que sostienen un semblante consistente de ser los legítimos portadores de ese falo: Isabella Swan, Katherine, Lillian Bowman, Abby Abernathy y Anastasia.

Hacen de hombre, Katherine (cuando virilmente cumple la función del hombre de la casa al que deben pedir permiso para cortejar a su hermana), Lillian Bowman (Cuando intenta demostrar a Marcus que puede hacer lo mismo que él y mejor).

Su deseo es indeterminado (porque es el deseo del Otro), Isabella Swan (cuando se niega a reconocer su propio deseo sexual hacia Jacob Black), Katherine, Lillian Bowman y Abby Abernathy (Cuando no reconocen en sí mismas deseo sexual alguno).

Identificación a otra mujer a quién le atribuyen un saber acerca del significante que no hay: Isabella Swan (En las escenas en que se lamenta no ser tan bella como otras mujeres), Katherine (cuando ubica a su hermana como la mujer ideal, que le falta a los hombres, que tiene un saber acerca de ser mujer; cuando siente deseo sexual por el hombre que corteja a su hermana e intenta disuadirla de que no es apropiado, cuando comprueba el deseo sexual de su esposo por ella y llora pensando que desea a su hermana), Anastasia Steele (Cuando desea ser como la Sra. Robinson o como las otras sumisas).

El partenaire elegido sigue un modelo edípico: Isabella Swan (Cuyo comercio sexual con el partenaire le está prohibido en casi toda la novela y se trata de un hombre que constantemente se preocupa por cuidarla y protegerla), Lillian Bowman (Cuando manifiesta que busca un hombre como su padre), Abby Abernathy (Cuando refiere que Travis Maddox representa todos los atributos que ella rechaza en su padre, y cuando sufre por enamorarse de un hombre que elige el dinero por sobre ella).

Similitudes en la muestra sobre características de la mujer con postizo

Lillian Bowman ilustra una posición que pareciera ser una de las características de la mujer con postizo: asumir su castración y ostentarla. Cuando Lillian se viste a sí misma con los significantes de la diferencia entre ella y los miembros de la nobleza inglesa. Lo que la haría “inferior” a los ojos públicos – su falta de modales e instrucción, sus orígenes - en vez de asumir las palabras de esos otros desde el falo imaginario negativizado, ella se asume castrada y muestra como su posición le permite gozar.

Esa característica se presenta asociada a otra de la mujer con postizo: aparentar estar siempre en posesión de sí misma: Lillian, a través de llevar su castración como una insignia logra presentar esta imagen pero la lleva a asumir un rechazo ante cualquier otra forma de castración que se le presente (porque mostrarse bajo el semblante de la extranjera indomable es parte de su mascarada donde rechaza sus atributos más femeninos). En cambio, también otros personajes se presentan como siempre en

posesión de sí mismas pero en un intento por eludir la castración: Ivette, cuando da por finalizado el vínculo con su esposo sin inmutarse; Isabella Swan, cuando tiene bajo control sus impulsos mortíferos y pone un semblante inquebrantable de calma; Katherine: cuando hace de hombre de la familia para con los pretendientes de su hermana y Abby Abernathy: cuando los rumores de su relación con Travis Maddox la llevan a rechazarlo para no reconocerse deseante.

En todos los casos los partenaires les resultan funcionales, ya que en la escena íntima resaltan la castración del hombre para ser ellas las “burguesas”, les hacen la vida más fácil también a ellos, que encuentran en sus esposas una madre (fálica). Por ejemplo, cuando Abby Abernathy consciente a ser la pareja de Travis Maddox junto a su familia, preparando la cena de Acción de Gracias en sustituto de la madre que le falta a todos los hombres de la familia y así evade poner en juego su propio deseo. Cuando Isabella Swan, controla los gastos de Edward en sus regalos de cumpleaños; Anastasia Steele elige un partenaire que intervenga en su carrera, Lillian Bowman elige uno que le de unos de los títulos nobiliarios más codiciados de la temporada, así también lo hace Katherine. Extraviadas de sí mismas como mujeres su verdadero partenaire es el postizo.

Tanto Fiona, Anastasia Steele, Lillian Bowman y Katherine no se dirigen al hombre para buscar el falo en tanto hacen uso del semblante de falo que aparentan ser. Mientras más asumen como verdadera esa mascarada de mujeres independientes (ya que el partenaire de estas mujeres es el postizo) menos interés refieren al hombre, cuya intervención es referida como un estorbo en el camino hacia sus objetivos. Isabella Swan, durante su embarazo, abandona cualquier consideración para con el padre del bebé; cuando ya es vampiro su propia potencia física e intelectual hacen que todas las conductas que su esposo tenía durante su humanidad ya no sean necesarias ni consideradas significativas.

Similitudes en la muestra sobre características de la posición femenina

Fiona de Bodas de Odio refiere sentir por Juan Cruz un goce que la asusta, habitada por un goce que la hace Otra porque la desorienta y no hace lazo con el partenaire. La extravía y desorienta; la deja a solas con su goce. El cuerpo de Fiona se goza, en tanto goce de la carne y sustancia gozante; el cuerpo es el único que goza y la hace débil

frente al hombre. A diferencia por ejemplo de Abby Abernathy que sacrifica su virginidad para contentar al hombre ya que sabe que va a huir, se entrega en tanto sabe que no seguirá gozando (goce discreto o fálico); Inclusive Isabella Swan comienza a gozar con Edward e inmediatamente recupera el falo en un embarazo.

Fiona está constantemente en contacto con un exceso en su ser: un exceso en su dolor (Por Camila y al verse traicionada por el hombre), en su desfachatez (en la escena con Rosas) y en su entrega a la ética de su deseo (no retrocede, prefiere morir a no defenderlo: cuando elige la muerte antes que ser vendida, cuando defiende a su amiga e inclusive en las razones con las que se consuela de la muerte de ella).

Son un síntoma para el hombre de la relación sexual que no hay, los hombres se quejan de no poder dejar de regresar a ese real por medio del amor, del deseo o del goce. En bodas de odio Fiona sacaba a Juan Cruz de sus casillas siendo eso que no dejaba de no inscribirse (como un agujero en lo simbólico) y que él (identificado al falo) sentía la compulsión de poseer. Lo lleva a encontrar formas más amables de decir (a castrarse). Aun así, siempre andar con cuidado porque el encuentro que logra con la mujer por intermedio su castración no es total ni duradero.

Similitudes y diferencias en la muestra sobre características de la verdadera mujer

En un acto es que ponen todo su ser mujer y acceden a lo ilimitado de su goce. Cuando Fiona se ha desidentificado de los apellidos Malone o de Silva (apellidos de su padre y su esposo respectivamente), queda como Fiona; con un nombre propio sin referencia al padre. Y lo hace en un acto, pero su deseo de castigar la traición del hombre al final no son ni producto de una claridad inapelable, ni ilimitados; y esa es la diferencia entre ella y los actos de Medea, Nora, Margerite Gide e Incluso de Adela (Gana, 2013). Ellas no tienen forma de volver atrás de su posición. Y es la diferencia fundamental entre la posición de Fiona y la de Cloe (la amante despechada). Cloe, personaje siniestro, la loca, quiere abrir en Juan Cruz un agujero que no pueda cerrar. Ella, al igual que Medea, considera al hombre el responsable del crimen que ha de cometer. Al suicidarse frente a él ella misma se vuelve el agujero que no podrá obturar; un sin sentido.

CONCLUSIÓN:

Lo femenino está estructurado en el núcleo de la teoría psicoanalítica, una noción que, sin embargo, sobrepasa el campo del concepto. El “continente oscuro” (Freud, 1931) está estructurado en todos los discursos; que intentan dar cuenta de ese significante en menos.

¿Hay algo de lo femenino que se conserve en nuevas lógicas de producción literarias que arrasan con la originalidad y singularidad?

El presente Trabajo Final de Grado responde a cómo está articulado este agujero en escenas de la novela rosa contemporánea. Para lo que se tuvo en cuenta el desarrollo de J. A. Miller respecto a cuatro posiciones femeninas. Ellas van desde la posición histórica, que responde a una lógica masculina pero que es un tratamiento de ese significante que no existe a través del goce en la insatisfacción. (Miller, 2008b) La mujer con postizo, que extraviada de sí como mujer tiene por único partenaire al postizo. La posición femenina, propiamente dicha, que habitada por un goce Otro son síntoma del hombre y la verdadera mujer, que en un acto sacrifica lo que tiene por máspreciado para abrir en el hombre un agujero que no podrá cerrar. (Miller, 1993)

Para dar cuenta del tema: “Las posiciones femeninas en la novela rosa contemporánea” se recurrió a la Disciplina del comentario. Luego de seleccionar la muestra, acorde a los criterios establecidos para el género literario (Regis, 2007) y a criterios de oportunidad y conveniencia (Hernández Sampieri, et. al. 2006) se seleccionó escenas que resultasen significativas al tema de investigación y se analizó su lógica textual interna relacionada con elementos del contexto (Chiavaro, 1999). Además, se analizó sus similitudes y diferencias entre sí y en relación al marco teórico planteado.

En las escenas de novelas rosa contemporáneas – de la muestra analizada – se obtiene que las posiciones que priman en la mayoría de las escenas son la histórica y la mujer con postizo.

De las posiciones históricas se encontró escenas donde las mujeres se identifican al falo imaginario (positivizado o negativizado); se alienan a los significantes del Otro, su

deseo es indeterminado (como deseo del Otro) e inclusive algunas eligen a sus partenaires con un modelo edípico. A su vez, priman las escenas en que la rivalidad imaginaria con el hombre es parte de la comedia de los sexos; y se trata de un intento de destituir y sustituir al Amo; se hallaron escenas en las que en el marco de una rivalidad hacían de hombre. A su vez, en muchas de las escenas resalta la pregunta que le dirigen a otra mujer sobre su ser, con la que se identifican y que en realidad es rivalidad y deseo de sustitución. Ser madres, se vuelve en todos los casos en que se presentó, un límite infranqueable a desear como mujeres.

Algunos de los pasajes más significativos de estas escenas son: “que nunca te casarías sin la aprobación de tu hermana” (Quinn, 2009, p. 31) y “Me voy a casar con un hombre que o no lo note o no le importe lo que haga cuando no estoy con él. Un hombre como Padre” (Kleypas, 2006, p. 55).

Respecto a las escenas que presentan personajes en posiciones de mujeres con postizo, se encontró que mostraban mujeres que aparentaban estar siempre en posesión de sí mismas y que buscaban partenaires que les sean funcionales. Tras obtener el falo a través de un hombre y en secreto – ya no se dirigían a ellos.

Esta posición es muy cercana a la posición histérica por su direccionalidad casi exclusiva al falo; sin embargo, cabe la distinción de que el final armónico y feliz es posibilitado por una mujer que no busque destituir al hombre; sino que, en palabras de Miller, sea más fácil hacer pareja con ella (Miller, 2008); además la insatisfacción histérica pondría un límite lógico a las posibilidades del encuentro (tal como lo plantea la novela rosa contemporánea).

Es por ello que es necesario tener en cuenta que la disciplina del comentario, como estrategia metodológica se aboca a analizar la lógica de las escenas y el detalle en ellas; nunca un análisis psicodiagnóstico del personaje ni del autor. Las escenas permiten alternar entre posiciones como ser las dos nombradas hasta el momento.

En lo que respecta a las posiciones femeninas propiamente dichas, solo se encontró elementos de ella en una de las novelas: *Bodas de Odio* de Florencia Bonelli. En escenas sexuales, Fiona Malone refiere sentir un goce que la hace Otra e inclusive que la extravía respecto a nociones de otra manera fálicamente anudadas. Se vuelve además un síntoma para el hombre, en tanto no retrocede ante nada ni nadie con tal de defender la ética de su deseo y el pierde el sueño por sus emociones.

La última posición, que quedó inmortalizada con la figura de Medea y de Margerite Gide, es la verdadera mujer. Escenas un tanto esquivas que deben sancionarse así con un grito (Lacan, 2006d). En la novela rosa contemporánea que se encontró esbozos de esta posición (Gana, 2013) es en Bodas de Odio, con el final trágico de la prostituta, amante desechada del héroe. Un personaje relacionado a lo segregado de la sociedad, no reconocida; que en reacción a la traición del hombre urde una venganza. Pero una venganza que lo hiere a él en lo máspreciado (Su esposa y su hijo) y la hiere mortalmente a ella. ¿Cómo sobrevivir en la posición de objeto cuando se es abandonada? (Gana, 2013)

La escena en que Fiona dice: “No tengo nada que perder”, frase utilizada por Miller (1993) para ilustrar a la verdadera mujer, también pierde la referencia edípica (su apellido).

Respecto a la pregunta de investigación: ¿Cómo se presentan las posiciones femeninas en escenas de la novela rosa contemporánea? Se concluye que se prevalecen entre todas las posiciones histéricas y las mujeres con postizo, confirmando la anticipación de sentido. Entre la novela rosa contemporánea, bajo la óptica de objetos gadgets, las más significativas para el mercado no conservan elementos que el psicoanálisis atribuya a la posición femenina propiamente dicha ni a la verdadera mujer.

La novela rosa contemporánea de origen argentino, logra conservar algunos de los atributos de la feminidad; sin embargo, no es representativa de la lógica narrativa del género, ya que el personaje que podría encarnar a una verdadera mujer no fue desarrollado con la complejidad necesaria para abrir una “(...) grieta que interrumpe en la narración y abre un espacio excedente no narrado” (Torres, 2012, p. 44): es reducida a una villana.

Recomendaciones para otras investigaciones

Se considera sería provechoso para futuras investigaciones abordar la temática de las posiciones femeninas profundizando la comparación entre Novelas Rosas Contemporáneas y las novelas de la llamada literatura universal, donde Gana (2013) ha encontrado esbozos de posiciones femeninas y considera que se trata de un personaje imposible.

Además, aportaría a la profundidad del conocimiento sobre el tema evaluar Novelas Rosas Contemporáneas en las que no se encuentren tan consolidados semblantes fálicos como: la dama del amor cortés y la virgen: semblantes encontrados en todas las unidades de la muestra.

Podría centrarse una futura investigación el análisis de la obra de una autora en concreto e inclusive el estudio del mercado argentino se muestra más afín a la teoría del psicoanálisis que el resto del mercado global.

Se sugiere como tema para futura investigación si la representación cinematográfica disponible de la novela rosa contemporánea mantiene las posiciones femeninas que se detallaron en este trabajo.

Implicaciones de la investigación:

Los resultados obtenidos permiten ampliar el conocimiento que se tenía de la novela rosa contemporánea en el psicoanálisis, un género relativamente joven.

Lo femenino es un elemento central a la teoría lacaniana, por lo cual su investigación es actual y central a la disciplina; cuyo ámbito de aplicación más difundido es la clínica.

Además, la literatura da cuenta de la lógica que atraviesa en la actualidad el lazo amoroso entre los sujetos. El entrecruzamiento de los discursos del capitalismo y de la histeria con el discurso psicoanalítico resulta fundamental para comprender las coordenadas de la época.

El estudio de lo femenino aporta al campo de la clínica psicoanalítica especial validez y actualidad en lo que se considera la feminización del mundo.

Alcances y Limitaciones:

La transferencia de los resultados aquí obtenidos será siempre parcial, como ya se había anticipado en el apartado de estrategias metodológicas. El principal criterio que debería utilizarse es si la novela rosa contemporánea a la que se quisiera aplicar el conocimiento

generado responde a las características del género planteado por Regis (2007); ya que aquello es lo que las pone en serie.

La lógica de lo narrado permite inferir que es probable encontrar posiciones femeninas con postizo o posiciones histéricas en la generalidad de la novela rosa contemporánea. Como criterio *sine qua non* para hablar de lo femenino se retoman las palabras de Miller: Una por una.

Los casos excepcionales (Por ejemplo: Cloé de Bonelli) en que el final es trágico o incluyen elementos del malentendido estructural entre los sexos, deben considerarse como personajes secundarios y accesorios; y de ninguna manera sus historias como representativas ya que se desvían de los hilos narrativos requeridos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- León, E. (2013). Psicoanálisis y Literatura. Revista Contratiempo. Recuperado de: http://www.revistacontratiempo.com.ar/leon_psicoanalisis_literatura.htm
- Asociación Trans Quirgénero Estatal [ATCUES] (28/10/2016). “Glosario extenso de géneros no binarios”. Recuperado de: <https://atcues.wordpress.com/2016/10/28/glosario-extenso-de-generos-no-binarios/>
- Austen, J. (1998). Orgullo y Prejuicio. España: Plaza & Janes Editores, S.A.
- Barros, M. (2011). La condición femenina. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Bonelli, F (2008). Bodas de Odio. Buenos Aires: Punto de Lectura.
- Ochoa, L. B. (2016). ¿ Qué vale más para el Derecho, la amistad o la enemistad?. Miscelánea Comillas. Revista de Ciencias Humanas y Sociales, 74(145), 521-528.
- Chamorro, J. (2008), Las mujeres. Buenos Aires: Grama Ediciones
- Encontro sobre a Direcao da Cura. (1988). Revista Brasileira do Campo Freudiano. Falo, 156.
- Fernandez, D. (2015). Introducción: Mujeres de papel: Psicoanálisis y Literatura. Buenos Aires: Grama Ediciones
- Foucault, M. (2008). Historia de la sexualidad 3: la inquietud del sí. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
- Freud, S. (1979). Obras Completas (Vol. VI). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1990a). Obras Completas (Vol. XIX). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1990b). Obras Completas (Vol. IV). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1992) El sepultamiento del Complejo de Edipo. El yo y el ellos y otras obras (1923 - 1925). Obras Completas Sigmund Freud. Vol XIX. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Giddens (1995). Modernidad e Identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea. Recuperado de: <https://sociologiaycultura.files.wordpress.com/2014/02/giddens-anthony-modernidad-e-identidad-del-yo.pdf>

Hernández Sampieri, R; Fernández, C; Baptista, P. (2006) Metodología de la investigación (5ta. Ed.) D.F. México.

Kleypas. L. (2006) It happenendone Autumn. Nueva York: Avon

Know Your Meme (2016). Did you just assume my gender?.

Recuperado de:

<http://knowyourmeme.com/memes/did-you-just-assume-my-gender>

James, E. L. (2011) 50 sombras de Grey. Barcelona: Grijalbo

James, E. L. (2012) 50 sombras más oscuras. Barcelona: Grijalbo

James, E. L. (2018) 50 sombras liberadas. Barcelona: Grijalbo

Lacan, J. (1987). La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud, Escritos (Vol. I). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Lacan, J. (2001). Homenaje a Margarite Duras, el rapto de Lol V. Stein. *Intervenciones y Textos* 2.(pp. 63-72) Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Lacan, J. (2006a). El seminario de Jacques Lacan: libro 05. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2006b). El seminario de Jacques Lacan: libro 10: la angustia. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2006c). El seminario de Jacques Lacan: libro 17. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2006d). El seminario de Jacques Lacan: libro 20: Aún. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2013), Subversión del sujeto y dialéctica del deseo, *Escritos (Vol. II)*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Laurent, E. (1992). Lacan y Los Discursos. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.

León, F. (2013) Revista contratiempo.

Recuperado de:

http://www.revistacontratiempo.com.ar/leon_psicoanalisis_literatura.htm

Lipovetsky, G. [Cátedra Alfonso Reyes]. (09 de Octubre de 2013). GILLES LIPOVETSKY

– La pantalla global. [Archivo de video].

Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=4sWQs_tAPRw

- Maeso, G. (2013). El goce real. México: recuperado de: <http://nel-mexico.org/articulos/seccion/textosonline/subsección/Cuerpo-y-goce/824/El-goce-real>
- Magallanes, F. (2015). ¿Qué quiere una mujer?: Lo femenino en psicoanálisis. Buenos Aires: Letra Viva.
- McGuire, J (2011) Maravilloso Desastre. Barcelona: Suma de letras.
- Meyer, S (2007) Crepusculo. Madrid: Alfaguara
- Meyer, S (2008) Luna Nueva. Madrid: Alfaguara
- Meyer, S (2009) Eclipse. Madrid: Alfaguara
- Meyer, S (2010) Amanecer. Madrid: Alfaguara
- Miller, J. -A- (1993). De semblantes y mujeres. Buenos Aires: Cuadernos del Pasador
- Miller, J. -A- (2001) Introducción al Método Psicoanalítico. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Miller, J. -A- (2005) El Otro que no existe y sus comités de ética. Buenos Aires: Paidós Ediciones
- Miller, J. -A. (2008). Conferencias Porteñas (Tomo II). Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Miller, J. -A. (2008b). El partenaire-síntoma. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Miller, J. -A. (2009). Lógicas de la vida amorosa. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Miller, J. -A. (2011). Capítulo XXIII: El ser del analista. *Donc. La lógica de la cura*. Buenos Aires: Paidós Ediciones.
- Miller, J-A. (1989). Síntoma y Fantasma. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Miller, J-A. (2003) Problemas de pareja: cinco modelos. *La pareja y el amor* (pp. 15-20). Buenos Aires: Paidós Ediciones
- Platón. (2008). El Banquete. (M. Martínez Hernández). Buenos Aires. Del nuevo extremo. (Obra original escrita 360 a.c.).
- Polari, P. (2013). La escritura del sexo: Ensayo sobre L'Étourdit de Jacques Lacan. Buenos Aires: Letra Viva.
- Quinn, J. (2009) El vizconde que me amó. Madrid: Harlequin

Rolón, G. [macatapichon]. (11 de Mayo de 2017) Gabriel Rolón: "Cuando uno se enamora de alguien se ..." - Perros de la Calle [11-05-2017] [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=jqQrhPrglbM>

Salomé, L. D. (2010). El amor es vacío. Buenos Aires: Grama Ediciones.

Salomone, L.D. (2010). El amor es vacío. Buenos Aires: Grama Ediciones

Sauval, M. (2008). El psicoanálisis líquido. *Acheronta Vol. XXV*. .Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.sauval.com/articulos/liquido.htm>

Segato, R. (2017). Reflexiones divergentes sobre la violencia contra las mujeres. Salta:

U.N.S.A. (31 de Agosto). (Material no publicado)

Sinatra, E. (2012) Cuerpos toxicómanos. Recuperado de: <http://www.enapol.com/es/template.php?file=Las-Conversaciones-del-ENAPOL/Cuerpos-toxicomanos/Ernesto-Sinatra.html>

Ravinovsky, C. (2000). La maldición sobre el sexo. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.

Tellado, C. (1994) Nos separan los celos. Barcelona: Editorial de Bolsillo.

Tendlarz, E. (2007). Entrevista a Oscar Zack. Recuperado de: http://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=prensa&SubSec=america&File=america/2007/07_01_01_tendlarz_entrevista.html

Torres, M. (2012) Cada Uno encuentra su solución. Buenos Aires: Grama Ediciones

Zack, O. (2012). Los decires del amor. Buenos Aires: Grama Ediciones.

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SALTA
FACULTAD ARTES Y CIENCIAS
LICENCIATURA EN PSICOLOGÍA

Las posiciones femeninas en la novela rosa contemporánea

Alumna: Mónica María Mohnblatt DNI 37.636.677 Firma

Director: Antonio Gutiérrez DNI 16.303.426 Firma y sello

EVALUACIÓN

Decisión:

Tribunal evaluador

Jurado:

Jurado:

Jurado:

Lugar y fecha: