

Empuje generalizado a la mujer*

Mónica Torres

Tal como el título propone, vamos a trabajar hoy el empuje generalizado a la mujer para lo cual tomaremos como referencias varias películas: una actual, *La chica Danesa*,¹ y *M Butterfly*,² una película de David Cronenberg, que es una joya del cine. También podemos agregar *El juego de las lágrimas*,³ que es sobre el mismo tema y de la misma época que la anterior.

Tomando un libro de 1993 que se llamó *Una práctica en acto*⁴ y que recoge las actividades nocturnas de la EOL de ese momento, me di cuenta que ya estábamos con las mismas cuestiones pero, por supuesto, atravesados por una lógica distinta. Por eso, voy a tomar esas dos películas que son de esa época para oponerlas a *La chica danesa*. No solo había un artículo que se llamaba: “El empuje a la mujer en las neurosis”, con un argumento de Linda Katz, con una viñeta mía y un comentario de Javier Aramburu, sino que también en muchas otras clases hablábamos del tema. Por ejemplo, hay una clase que se llama “La enciclopedia china” donde citaba a Borges en *Otras inquisiciones* en el texto “El idioma analítico de John Wilkins”.⁵ En cierta enciclopedia china que se titula “Emporio celestial de conocimientos benévolos”, dice Borges, “está escrito que los animales se dividen en: a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidas en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”,⁶ y más adelante, agrega Borges, “cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra”.⁷

Es decir que ya en la cita de la enciclopedia china había una lógica que era del uno por uno, que no era una lógica de lo universal. Esta enumeración de los animales que no tiene ninguna lógica ni ningún universal podría parecerse a los grupos de gays, lésbicos, transexuales... de los que no puedo decir ni la sigla.⁸ Y está bien no poder decirlo porque en realidad esa sigla tendría que ser infinita, tan larga como cada singularidad de goce. De hecho, se insiste una y otra vez en que falta una letra que marque esa singularidad de goce único.

Por lo tanto, sin que hubiera habido tanto empuje a la cuestión de la reivindicación de los goces individuales, ya está en Borges la imposibilidad de lo universal y la clasificación, aunque uno diría que Borges tenía cierta tendencia a lo universal, lo cual voy a dejar de lado para esta demostración.

Después había otro capítulo en el libro que se llamaba “La inconsistencia del padre” que trabaja lo que aquí tomamos: la pareja *empuje a la mujer e inconsistencia del padre*.

Ya desde 1938 Lacan empezó a hablar de la inconsistencia del padre.

Voy a decir brevemente qué quiere decir para mí el empuje a la mujer en las neurosis. En la histeria, habría dos modalidades en la mujer en que eso se presenta: una es la histeria, con el empuje a la otra mujer y el “*enamoramiento*” de la otra mujer, tal como en Dora, la Bella Carnicera y tantas actuales obsesiones erotómanas con la Otra mujer. La segunda, la locura femenina, el empuje a la locura.

hombre	mujer
$\exists x \overline{\Phi x}$ $\forall x \Phi x$	$\overline{\exists x \overline{\Phi x}}$ $\overline{\forall x \Phi x}$

Tomando las fórmulas de la sexuación, vemos, por un lado, la flecha que va hacia el falo que sería el empuje a la Otra mujer, nunca ser otra para sí misma. Por otro lado, si uno borra la flecha que va del Δa al límite fálico, quedando sólo esa relación a $S(A)$, lo que tenemos ahí es la locura. Hubo una época en la que se elogiaba que todas las mujeres se refirieran al $S(A)$. Eso es la locura femenina que puede ser una locura histérica o puede ser una psicosis. Hay casos dudosos, algunos han sido llevados al cine como el de Adèle H,⁹ la hija natural de Víctor Hugo que seguía al hombre famoso de una manera erotómana al punto de querer convencerlo de que ella era la mujer que él amaba. O Camille Claudel,¹⁰ que termina internada por la locura amorosa que tenía con Rodin.

Esto es lo opuesto a lo que podríamos llamar “la bella indiferencia” que es más típica de la Bella Carnicera –que por algo se llama “bella”–: ella arma de modo exitoso una escena donde el marido desee a otra pero que a ella la desee más; en cambio, Dora fracasa en eso. Tanto Adèle H como Camille Claudel terminan mal, por eso hay que tener cuidado cuando se borra el amarre fálico. Porque, verdaderamente, si se pierde el amarre fálico estamos en problemas.

En la neurosis obsesiva también pensábamos dos modalidades en aquel momento. Una tenía que ver con la posición femenina ante el padre, como por ejemplo, en el Hombre de los Lobos, y otra, con la búsqueda de la mujer ideal y perfecta que nunca es la que encuentra. Habría que cortar a una en pedacitos y que tuviera los ojos de esta, las piernas de aquella, la inteligencia de esta otra, como cuenta en su testimonio del pase Patrick Monribot, que no fue ningún descuartizador, pero que se imaginaba constituyendo una mujer ideal de los trozos de esas piezas sueltas de las diferentes mujeres de su vida, lo cual es muy típico de encontrar en la obsesión: que la mujer ideal tuviera esto de la mujer y lo otro de la amante o lo otro de la amiga, en fin...

Son todas estas, maneras de hacer existir a La mujer, del lado de las neurosis.

J.-A. Miller en *Extimidad*¹¹ habla de esto en relación a la histeria masculina –que tiene cierta identificación con lo femenino– cuando habla de un joven que va al analista pero que es su mujer la que toca el timbre y dice: “Él viene a atenderse”. El joven ya viene en una posición un poco feminizada, es una nueva virilidad. Era el hijo varón y hermano menor de varias mujeres y el padre hacía que las acompañara a los bailes y las esperara en la puerta cuando él no podía entrar porque era muy chico. Entonces, estaba

condenado a *seguir* a una mujer; en francés existe el equívoco entre “soy una mujer” y “sigo a una mujer”. Había cierta identificación con las mujeres.

Miller trabaja también una cuestión preciosa acerca del mito griego sobre Poros y Penia, tan interesante para todas las cuestiones del goce de la privación en las mujeres. Poros es el dios que tiene, mientras Penia o Aporía –*a-poros*– es la mujer pobre, la que no tiene, la que había sido condenada a no poder estar con los dioses y quedarse en la puerta del Olimpo. Un día, Poros se descuidó y borracho se fue por las afueras, Penia lo tomó y lo violó –también se puede violar a los hombres– y como resultado nace Eros; este es uno de los mitos de su nacimiento. Miller hace un chiste: “Tengan cuidado con las mujeres pobres...”, que es un buen consejo.

Me pregunto, entonces, ¿qué ha cambiado entre el paradigma de 1993, con respecto a la cuestión del empuje a la mujer, y el paradigma de 2016 –habiendo 23 años de diferencia? Decidí comparar la película *La chica danesa* con una película, que justamente es de 1993, mismo año en que escribimos *Una práctica en acto*. Les recomiendo que la vean porque es una película excelente, *M Butterfly*, cuyo director es David Cronenberg y el actor Jeremy Irons.

Muy brevemente relato la historia: René Gallimard es un diplomático francés, destinado a la China de los años 60. Un día lo llevan –porque él no era una persona muy culta en relación a la ópera– a ver la ópera *Madame Butterfly*. Él ve a la cantante china Song Liling –tenemos otra Lili, como el personaje de *La chica danesa*– y empieza a escucharla. Una mujer sentada a su lado le explica la historia del personaje de la ópera, que es muy dramática: una japonesa se enamora de un soldado yanqui que está en Nagasaki –no es cualquier lugar–, y se casan. Él lo hace pensando siempre que, como el matrimonio en Japón era una cuestión muy laxa, cuando encontrara la mujer occidental adecuada se casaría con ella. Una criada, que se llama Suzuki, todo el tiempo le advierte a Madame Butterfly que este hombre la está engañando, que es un traidor, pero ella no quiere escuchar nada de eso. Se trata, entonces, de la triste historia de que él tarda en volver y, cuando finalmente lo hace, está casado con una americana.

Gallimard está escuchando la hermosa aria en la que Madame Butterfly piensa que el soldado está volviendo y que se llama *Un bello día veremos*: ella cree que él viene en el barco y al fin se van a encontrar; es el aria más conocida de la ópera –seguramente todos la deben haber escuchado porque es maravillosa– y es la ilusión del amor. Cuando Song Liling empieza a cantar esto con la típica máscara del teatro chino, él se empieza a inclinar, a inclinar, y uno ve el flechazo, ve la fascinación en el momento exacto en que se produce.

Estamos en China en 1964. Ese mismo día él la aborda, se para al lado de ella y empiezan a caminar y él comenta que le fascina Madame Butterfly; entonces ella le dice que claro que sí, que cómo no le va a gustar a un occidental Madame Butterfly, si en realidad de lo que se trata es de una pobre chica que se enamora de un soldado americano, que es el ideal de los americanos: esa chica sumisa que está dispuesta a morir por amor. A él lo conmueve un poco esta posición firme de ella. Supongamos que fuera al revés, dice ella, que una hermosa mujer occidental se enamora de un chino gordito y petisito y luego como él no vuelve para encontrarse con ella, ella se suicidara, ¿le parecería entonces tan hermoso o tan lógico?

Ellos empiezan a tener sexo, de un modo muy indefinido. Él la llama “Butterfly”, o sea, que él cree que ella *es* Butterfly. Ella viste siempre su kimono y dice que es muy joven, que no puede sacarse la ropa; él todo el tiempo cree que ella es una

mujer. Hay todo un equívoco muy bien filmado, porque al contarle parece increíble, pero en las escenas la alienación del héroe en cuestión es bastante creíble. En un momento, cuando él le va a exigir finalmente que se desnude, ella le dice que está embarazada. ¿Por qué? En la ópera, *Madame Butterfly* tiene un hijo con el soldado que luego del suicidio de ella, se va a vivir con su padre y la otra esposa; el chico además es rubio.

La película va mostrando que Song Liling tiene ciertas relaciones con el Partido Comunista chino en la época en que se está por desatar la revolución de la Guardia Roja y hace su aparición decidida el maoísmo. Ella es una espía y, como él trabaja en la Embajada francesa, ella obtiene información.

Cuando se produce la revolución de la Guardia Roja en la que todos los artistas son detenidos, ellos se ven separados por las circunstancias. Ella, no obstante, alcanza a ir a verlo con un niño rubio en los brazos diciéndole que es el hijo del amor de ambos. A él lo echan de la Embajada porque había dicho que no iba a haber guerra de Vietnam, que los chinos “amaban” a los americanos –como *Madame Butterfly*. O sea, todo inspirado por el amor por ella y lo que ella le iba diciendo.

Finalmente, él se vuelve a su país, donde vive pobremente, viendo todo el tiempo en la Ópera de París, *Madame Butterfly*, fijado a esa escena. Un día, en un departamento humilde de París, donde él vive, ella aparece y él le dice: “Butterfly”. Ella le pregunta: “¿Dónde está tu mujer?” –porque él era casado, como el americano de la ópera– y él le contesta: “La tengo entre mis brazos”.

Siguiente escena: estamos en un juicio, el acusado de colaborar con los chinos es Jeremy Irons. Es Mayo del 68. ¿Ustedes ven el trasfondo político que hay en la película? China, La Guardia Roja, el Mayo francés. Nada de esto hay en *La chica danesa* porque aquí, me parece, que la cuestión política es el elogio del transexualismo, entonces no importa en qué año es, en qué circunstancias; lo que se quiere demostrar es que finalmente Einar logró ser *ella*, que era lo que quería; quieren mostrar que se trata de la libertad, la libertad de elegir.

Hay un trasfondo político también –la lucha entre Irlanda e Inglaterra– en *El juego de las lágrimas*, donde se trata del mismo engaño que en *M Butterfly*. Esta vez es un soldado irlandés del IRA que tiene a un prisionero inglés al que le promete que si se muere, él va a buscar a su novia. En efecto, se muere el prisionero inglés y el irlandés va a buscarla. Ella trabaja en una peluquería y también es cantante. En un primer momento no queda claro si es hombre o mujer hasta que se devela explícitamente que se trata de travestismo –no se trata de transexualismo.

Vuelvo al juicio en *M Butterfly*: cuando se abren las puertas para hacer aparecer al testigo aparece ella vestida de hombre. Es un hombre. El rostro de él que está tomado en primer plano, es equívoco: es a la vez una sorpresa, pero no tanta, y una alegría de verlo o verla. Comienzan las preguntas al testigo: “¿Cómo puede ser que vivieran juntos y él creyera que es una mujer?” Como si esto tuviera alguna importancia, ¿no? Y este personaje, que también es ambiguo, ahora vamos a ver por qué, le dice al juez: “Bueno, mire, yo lo veo a usted y sé que es un hombre aunque no lo veo desnudo”. O sea, se trata de los semblantes, a la máscara, que está en el teatro chino y también en el teatro japonés.

Gallimard va a parar a la cárcel y en la escena final va a hacer una representación allí. Uno ya ve indicios de locura cuando le abren la puerta de la celda para darle la comida y tiene las uñas pintadas de rojo. Y han armado en la cárcel una

serie de galerías, como un teatro. Él va al centro a representar *Madame Butterfly*. Mientras se prepara pone la música, está muy maquillado con el maquillaje chino, se va transformando en Madame Butterfly y dice: “Soy el hazme reír de toda Francia por Madame Butterfly”, pero es como si dijera “Madame Butterfly soy yo misma”. Se pone la peluca y va haciendo todo el ritual arrodillado en el suelo mientras se mira en un espejo. Es un grotesco y, a la vez, una cosa muy interesante de ver cómo en él también está el empuje a la mujer porque pasa a ser Madame Butterfly, finalmente. Es esa servidumbre enamorada llevada al extremo.

En el final de la película están los guardias y los presos aplaudiendo, gritando las vivas como en las óperas y él se clava en la yugular un trozo del espejo y se mata en el mismo momento en que se transforma en Madame Butterfly. Es su escena final.

Del mismo modo ocurre en *La chica danesa*, en el momento en que Einar se transforma en Lili, también se muere. Y digamos también que en esta película, el momento más importante es cuando él puede decir que le gustaría ser Lili, que ha tenido la fantasía de ser Lili en brazos de su madre. Ese fue su sueño y así muere en los brazos de Gerda. Ambos estaban buscando a esta Lili y por eso pienso que esta pareja no se disuelve nunca jamás porque en ambos está el empuje a la mujer. De hecho, después de la muerte de él, ella siguió pintando el rostro de Lili hasta el fin de su vida.

En una escena de *M Butterfly*, cuando los trasladan a la cárcel juntos, el espía chino ya vestido de hombre, le dice: “Ahora sí que me voy a desvestir que es lo que siempre me pediste”. Él le pide que por favor no lo haga llorando en un rincón, y el otro se desviste. Entonces se acerca, lo abraza y le dice: “Siempre fui yo”, lo que demuestra que él también estaba inmerso en la trama de ese amor, que no era simplemente un espía, lo amaba. Pero Gallimard estaba enamorado de Madame Butterfly: “Yo amé a una mujer llamada Madame Butterfly, de ninguna manera eres tú”. De modo que también está en juego para el espía la cuestión del empuje a la mujer, de transformarse en una mujer. Nunca en toda la película había estado vestido de hombre. Jugaban a que no se desnudaba y Gallimard llegó hasta el punto de creer que la había embarazado. A mí me parece verosímil que se lo hubiera creído porque las escenas dejan dudas acerca de cómo era el acto sexual. Como si él, al tenerla vestida, no supiera bien...

La sangre aparece en el final, cuando él comete el suicidio ante la mirada de los otros presos como había hecho Madame Butterfly, que cuando él la desilusiona, se mata.

Pero el paradigma del empuje a la mujer cambió del 93 al empuje a la mujer actual. Por eso hemos escrito un libro llamado *Transformaciones. Ley, diversidad, sexuación*.¹² No se trata ahora del empuje a la mujer a nivel del semblante ni se trata de ningún otro paradigma político, ni siquiera se trata de una historia de amor. Más bien se trata de pasar de la relación entre lo simbólico-imaginario que hay en estas dos películas de principios de los 90 a la idea de alcanzar lo real mediante el acto en *La chica danesa*. Fabián Fajnwaks habla de esto en el libro: “Quizás sea en nombre de esta libertad, significante presente en la mayoría de las leyes transgénero (...) que busque eliminarse el límite que impone la castración como imposible”.¹³ También está la cita de Lacan en *...ou pire*: “Su único yerro –el del transexual– es forzar mediante la cirugía el discurso sexual, que en cuanto imposible es pasaje a lo real”.¹⁴

Me parece que el film muestra claramente el empuje a la mujer en Einar. Y diría algo más: el predominio de la imagen por sobre el goce sexual; sacrifica el órgano del goce sexual porque se trata de la imagen en el espejo. De hecho hay una escena donde él

se mira en el espejo desnudo y oculta sus genitales y se pone en una posición femenina, de modo tal de verse como él quiere verse. No es homosexual, no le importa el goce sexual. Cuando lo quiere abordar un tipo él lo rechaza, porque no se trata de eso, se trata de la imagen, como suele ser en el caso de los transexuales, no de los travestis, que no renuncian al órgano porque es el órgano del goce sexual. En el transexual predomina la imagen sobre el goce sexual.

El personaje de Gerda es menos lineal aunque hay que decir que desde el principio ella lo empuja. Seguramente se encontraron porque cada uno vio en el otro lo que compartieron. Ella es la es la primera que lo hace vestirse de mujer. Hasta el final ella está de acuerdo en que el médico lo opere, las dos veces, todos sabemos que se va a morir en la segunda. Porque él quiere eso, los dos quieren eso. Los dos quieren encontrar La mujer. Pero aquí ya estamos realmente en el pasaje a lo real. Cosa que no pasa –salvo en el suicidio– en *M Butterfly*. La “M” también es un juego entre *mister, mademoiselle, madame*.

La película *La chica danesa* es un poco tramposa, todo es tan bello, está mostrado tan lindo, nunca se ve ninguna escena de sangre, no se ve la operación, todo está tan estilizado... es el ideal que la película sostiene y que Lili hace existir ya muerta: había un pañuelo que se pasaban entre los dos –porque la cosa es bien especular– y Gerda está al final con el amigo en el campo, en el lugar donde Einar pintaba siempre, donde había tenido el encuentro a los 12 años con ese amigo, y ella tira o se le vuela el pañuelo. Cuando el amigo lo quiere agarrar, ella le dice: “No”. El pañuelo en el aire es la idea de la libertad.

Lo que tienen en común ambas películas es el sacrificio o la desaparición de lo masculino-femenino, de la oposición masculino-femenino para hacer existir a La mujer en el propio cuerpo a condición –en ambas películas, con 20 años de diferencia– de que esté la muerte. En ambas películas nos podemos preguntar por qué la muerte, más allá de los hechos reales. Todos son hechos reales, dicen. Eso no tiene importancia.

Si bien el nombre del personaje de *M Butterfly* es René Gallimard, en un blog encontré que está basada en la historia de un tal Bernard Boursicot, un francés. Pero eso no nos importa mucho. Gerda está pintada como una histeria decidida, decidida a lo que sea. El personaje de *M Butterfly* es un poquito más enigmático, lo que me parece muy interesante. Tanto en una película como en otra, el arte también hace existir a La mujer; en un caso las pinturas y en otro, la ópera. Pero esa sublimación no alcanza a ser exitosa, por eso es necesario que ambos personajes mueran. Cuando Lacan, en el *Seminario 16*, habla por ejemplo de la sublimación del amor cortés y plantea que se trata de hacer existir a... ¿La mujer? No, porque La mujer no existe. ¿La Cosa? No, porque la Cosa está perdida. ¿La Otro –porque es La Otro, es decir, la hétero, no el Otro? El amor cortés logra que la imposibilidad esté basada en que la Dama es imposible de alcanzar porque es una mujer casada, porque es de clase social superior, entonces hay en juego una sublimación. Es un movimiento erótico exitoso disfrazar la cuestión de que la mujer no existe y hacerla pasar como el problema de que la dama es inaccesible. En el caso de estas películas, no es exitosa ni la ópera ni la pintura. En el único personaje que uno podría pensar que es exitoso es en Gerda, pero es a costa de la muerte de él/ella; por lo tanto, tampoco lo es.

Hay una entrevista que les recomiendo que hizo Philippe La Sagna a Eric Laurent en relación a su último libro –*El reverso de la biopolítica. Una escritura para el goce*– que se llama: “Pensar con su alma o hablar con su cuerpo”.¹⁵ Allí dice que el

psicoanálisis ofrece otra singularidad que estos modos singulares de goce. El asunto es de qué modo podría el singular del psicoanálisis, que es uno por uno, incidir de algún modo en estas posiciones de goce porque el discurso social, el discurso capitalista en su extremo, nos quiere arrebatar no solo el objeto *a* sino nuestro elogio de la singularidad. Nosotros podremos incidir porque el discurso analítico es un discurso y en ese sentido existe el lazo al Otro que siempre es hétero. El uno por uno que propone el mercado es un uno por uno que no tiene salida. No hay salida para eso: en el caso de *La chica danesa* se va a operar una vez, se tiene que operar otra vez, y después se muere.

Eric Laurent da el ejemplo de lo que dijo, por ejemplo, el *New York Times* sobre Prince: “Prince jamás se disculpó por nada de lo que era”. La idea que trabaja en esta entrevista es: “Yo tengo un cuerpo y tengo derecho a hacer con mi cuerpo lo que quiera”, lo cual está absolutamente reivindicado en *La chica danesa*, casi glorificado. Hay algo de este empuje, en efecto, que es propio del sujeto –y cada sujeto verá cómo tratarlo– y hay, a la vez, un empuje que proviene de lo social que promueve la exaltación de la singularidad de goce, lo cual es muy distinto a la solución singular que se obtiene al final de un análisis. La pregunta es cómo puede incidir el discurso analítico, que solo puede ser uno por uno, sobre lo social.

Desgrabación: María del Carmen Perez Cabalar
Establecimiento: Mónica Lax

* Trabajo presentado en el Seminario Enlaces 2016 “Hombres y mujeres: eróticas contemporáneas”. Clase “Empuje generalizado a la mujer”, 6 de junio de 2016.

¹ *La chica danesa*, Tom Hooper, Estados Unidos, 2015.

² *M Butterfly*, David Cronenberg, Estados Unidos, 1993.

³ *The crying game*, Neil Jordan, Reino Unido, Irlanda, 1992.

⁴ AA.VV., *Una práctica en acto*, Atuel, Bs. As., 1993

⁵ Borges, J. L., “El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones, Obras Completas 1923-1972*, Emecé, Bs. As., 1974, pp. 706-709.

⁶ *Ibíd.*, p. 708.

⁷ *Ibíd.*

⁸ Se refiere a la sigla LGBTTTTIQ. [N. de la R.]

⁹ *Diario íntimo de Adèle H*, François Truffaut, Francia, 1975

¹⁰ *La pasión de Camille Claudel*, Bruno Nuytten, Francia, 1988.

¹¹ Miller, J.-A., *Extimidad*, Paidós, Bs. As., 2010.

¹² Torres, M., Schnitzer, G., Antuña, A., Peidro, S., *Transformaciones. Ley, diversidad, sexuación*, Grama, Bs. As., 2013.

¹³ Fanjwaks, F., “Leyes transgénero y teorías *queer*: ¿el fin de la castración?”, en Torres, M. y otros, *Transformaciones...*, *op. cit.*, p. 230.

¹⁴ Lacan, J., *El Seminario, Libro 19, ...o peor*, Paidós, Bs. As., 2012, p. 17.

¹⁵ “Pensar con su alma o hablar con su cuerpo”. Entrevista a Eric Laurent, por Philippe La Sagna. *Blog AMP* [en línea]. Consultado en < <http://ampblog2006.blogspot.com.ar/2016/06/pensar-con-su-alma-o-hablar-con-su.html>>