

500 DÍAS DE HISTERIA... DIGO, CON ELLA

En el siguiente ensayo sobre *500 días con ella*, el autor nos invita a reflexionar sobre la comedia romántica y su importancia al proyectar un síntoma social recurrente, tanto en este tipo de género como en la psicología de las relaciones en la vida real: “los obsesivos” y “las histéricas”.

Elder Cuevas

¿Cuándo fue que a la comedia se le sumó un apellido, cuando es que se convirtió la comedia en comedia romántica? Si bien Aristóteles definió que en la comedia existe una tendencia a la representación de seres inferiores y defectuosos, cuyo efecto principal es la risa, y donde los protagonistas están repartidos entre charlatanes, fanfarrones, es decir, personajes excéntricos, nunca se detuvo a analizar si cabía la historia de amor dentro de esta.

Y es que si nos adscribimos a los cánones de los géneros, la comedia se repartió solamente entre el *slapstick* y el *screwball*. Así, siguiendo a los teóricos del género (Altman 2000; Neale 2000), el resto que sobrevivimos son solo variaciones de estas matrices. Sin

embargo, lo que ignoran tanto Altman como Neale son los síntomas sociales que aparecen configurados en clave de temáticas recurrentes en estos filmes. Pues si bien al darle el “apellido” de *romántica* empezamos a delimitar el foco de nuestra observación, al no ser un género en sí sino un estilo de comedia nos damos cuenta de que no solo figurativamente se enreda entre lo humorístico y el final feliz sino que se le puede dar lectura desde la reafirmación del fantasma masculino, la invocación del amor por parte de la mujer, hasta una visión política de lo ocurrido a lo largo de estos años.

Sin embargo, en este escrito nos concentraremos en los rasgos psicoanalíticos preferidos por este tipo de comedias: el obsesivo (casi siempre hombre) y la histérica (casi



► Zooey Deschanel interpreta a Summer Finn

siempre mujer). Dos posiciones que en absoluto son gratuitas sino, por el contrario, es en estas posiciones que se manifiesta, a modo de síntoma, lo que Zygmunt Bauman (2003; 2006) denominaba como *el amor líquido*. Y es que en este tipo de relaciones el flujo, o el miedo al compromiso, a los proyectos a largo plazo, pasan de ser una argucia narrativa para contar las historias y encarnar un diagnóstico de la actualidad.

Para no extendernos en la explicación nos concentraremos en el filme *500 días con ella* (2009). Allí observaremos cómo es que el juego de las relaciones entre los obsesivos y las histéricas se ha convertido en un *trending topic*, no en el Twitter, sino en la arena social. En pocas palabras, este escrito busca que el lector se inspeccione, se encuentre (en

la medida de lo posible) en alguna de las posiciones, y se dé cuenta de una vez por todas que estamos en aprietos.

El despertar afectivo, o la fijación del fantasma

El filme abre con una inscripción clara: esto es para Jenny Beckmam, que es una perra. Así, de inmediato se conoce el sujeto de enunciación. Es un hombre, adolorido, que todavía respira el aire de esa mujer que lo ha traumatado. A continuación, sobre un lienzo, semejante al de una pared deteriorada, se plantean las directrices del filme.



Son 500 días con Summer, o podríamos decir, una suerte de 500 días de verano vacacional; pero de inmediato el contrapunto nos pone en disyuntiva: esta Summer no trae armonía ni felicidad, ni como pensaríamos por su nombre que es el verano, no aparece el sol. Por el contrario, al igual que los edificios que se dibujan, son solo un esqueleto, un proyecto, un simulacro de *vida*. Lo único que tiene color, que podríamos darnos la licencia de interpretación, como la vida, está representado en el árbol que tiene dos troncos. Son simétricos pero cada uno mira hacia distintos lugares, y por una ley gestáltica nos dan la impresión de estar unidos cuando en realidad son dos entes separados. Esto tal vez es un adelanto claro de lo que será el filme. ¿Es una película que responde al modelo canónico de *chico conoce a chica*?

Conjuntamente se nos dice en forma clara, al igual que en los filmes de Wong Kar-wai, que el amor tiene tiempo de expiración, y este filme tiene 500 días. Es un ciclo completo que nos remite a todo lo que veremos a continuación: El auge, el enamoramiento, la promesa de amor, la separación y finalmente, lo que da inicio a este filme: el dolor del amor. Es decir, aquí se nos dice

esta relación funcionará, no hay nada que temer, ellos estarán reunidos.

La historia sigue y se propone claramente el primer des-piste. A pesar de ello, y aunque parezca un plano exento de malicia, desde ya se nos plantea cómo es la relación con ella. La cámara hace un primer plano que nos introduce dos manos, no necesariamente juntas en signo de amor pero sí de sometimiento. Ella aprisiona la mano de él, pero no es solo el peso de la mano y su brazo sino el anillo que porta. Un anillo de compromiso que lo hunde en esa manera calada, o con una base discontinua, porque Tom (Joseph Gordon-Levitt) vive en eso... vive saltando, vive en la irrupción continua de la cotidianeidad, vive con la moraleja de *El graduado* (1967), es decir, la pareja cuya felicidad es puesta en duda, pues al fin y al cabo siempre volvemos al apotegma lacaniano: *il n'y a pas de rapport sexuel* (no hay relación sexual).

De inmediato, pasamos al día 1, y volvemos al mismo fondo. Los árboles y la ciudad al fondo. Se nos introduce al personaje, y con un rostro anodino, el narrador nos dice que Tom siempre ha creído que nunca será feliz hasta que conozca a la indicada, la idónea –o si queremos ser fieles a la traducción del parlamento– a la elegida (*the one*). El

► El narrador nos dice que Tom siempre ha creído que nunca será feliz hasta que conozca a la indicada, la idónea



narrador explica, o acusa, que esta idea proviene de una fuerte exposición al *pop* británico y a una mala interpretación de *El graduado*, porque Tom cree que la pareja vivió feliz para siempre.

Por el contrario, Summer Finn, que es homófono del vocablo anglosajón “fiend” (el demonio, el diablo, el malvado), viene de un lugar llamado Shinnecock, que tranquilamente podríamos traducirlo como *el lugar del falo reluciente* (*Shine y Cock*), y claramente se nos dice que ella no compartía esta creencia. Entonces la pregunta es inmediata. ¿Acaso él cree que ese goce Otro¹ está atrapado en la *palabra de amor* y por eso escucha *pop* británico de adolescentes que les cantan a las mujeres sobre un amor infantil? ¿Acaso ella no cree en el amor porque ella es sujeto de un deseo determinado por un fantasma, mientras él solo quiere ser deseado? Más adelante entraremos en detalle. De momento pensemos en la escena que sigue.

Summer, para explicar un poco de su niñez, aparece frente a un espejo. La vemos de espaldas, su mirada fija en el espejo y a la derecha un cuadro que de inmediato hace la conexión con la protagonista. Ojos azules, rostro de dimensiones semejantes, lo curioso e importante es que tiene una deformación, semejante a la construcción pictórica de las

mujeres de Modigliani. El cabello del lado derecho, al igual que el de ella, ha sido cortado. Marie-Hélène Brousse dice que el objeto *a* es el cabello que queda en la coladera de la tina, pero para nuestro caso ese cabello largo y negro no es al fin de cuentas sino un nombre para designar lo que ignoramos, es decir, esa presencia inasible del otro amado en nosotros, esa cosa que perdemos cuando la persona elegida desaparece definitivamente de la realidad exterior.

Nótese que ese episodio viene acompañado de la indicación del narrador de que tras la separación de sus padres ella solo llegó a amar dos cosas: la primera, su largo cabello oscuro, y la segunda, la facilidad de poder cortárselo sin decir nada. Aquí debemos recordar a David Nasio cuando explica que el dolor no es tanto hacia una pérdida sino por el contrario, es en razón de algo amado que todavía es punzante. “Pese a ser una condición constitutiva de la naturaleza humana, el amor sigue siendo la premisa insoslayable de nuestros sufrimientos” (Nasio, 1996, p. 33). Sin embargo, aquí ocurre una paradoja: ¿realmente Summer puede llegar a amar? ¿Cómo es posible que eso amado sea tan fácilmente amputado sin dolor?

Tras contarnos esto, el filme rápidamente ordena las posiciones. Él la conoce a ella, él pone los ojos sobre ella, y principalmente, ella es el objeto de su fantasma, o como sostiene el filme: “ella es la mujer que él ha estado buscando”. Pero el narrador nuevamente nos advierte: Este es un filme de *chico conoce a chica*, pero no es una historia de amor.

Ahora bien, la pregunta es: ¿Acaso no es una comedia romántica? ¿Acaso el orden *boy meets, loses, regains girl* no se aplica? A lo largo del filme hablaremos de cómo esta película “reniega” de su lugar, pero no para dejar ver una postura crítica sino por el contrario, para jugar aún más con la idea de que “la mujer debe seguir creyendo en el amor y obrar como una terapeuta que ayuda a un paciente a que enfrente esa verdad de la cual no quiere saber” (Ubi-luz, 2012, p. 112).

Sobre los créditos, al igual que en *Vértigo* (1958), el encuadre se concentra en los ojos, el derecho para él, izquierdo para ella. Pero no son simplemente unos planos elegidos *ad libitum*, en absoluto. El ojo de ambos se introduce en el eje directo de la cámara, interpela de inmediato a esos sujetos que están viendo el filme. Y es que esta película se concentra en la *mirada*, en el objeto *a* que es la causa del deseo y la implicancia del espectador en el filme. Por eso, no es gratuito que el narrador de ficción –dentro de la nomenclatura de Gérard Genette (1972, p. 266)–, constantemente nos rete y nos implique en que eso que estamos viendo es una representación, es una metaficción –y como tal– deja en claro su propia naturaleza ficcional y su condición de artefacto (Stam, 1992). ¿Artefacto de qué? Así como Todd McGowan (2007) da el ejemplo sobre la implicancia del auto en el lago en *Psicosis* (1960), aquí los ojos de los personajes nos retan a vernos en esa pantalla, a develar nuestra inversión libidinal en la escena. Pues al fin y al cabo, con ese primer

falso implante se nos está forzando a reconocer nuestra mirada, no en el sentido ideológico, sino en el goce como espectador, el goce simulado; y es que justamente la idea de hoy es hacer coincidir lo real, todo lo real con sus modelos de simulación (Baudrillard, 1978).

La hermana de Tom atraviesa la noche con su bicicleta, promedia los 12 o 14 años. Entra al cuarto donde está Tom. De inmediato se nos aclara algo: esto ya ha ocurrido antes, el signifi-
ficante Amanda Heller, una antigua novia que también lo dejó derrumbado. Por eso, y ante la desesperación de los amigos, pues no han podido consolar a Tom, la hermana (que cumple el rol de madre), saca de ese trance a Tom. Lo invita a que le cuente todo desde el principio. Nótese que ficcionalmente, una niña que llega a la casa del hermano pasada la hora de dormir (tal como lo dice Tom), roza con romper el pacto ficcional; sin embargo, esta apuesta no es –en absoluto– gratuita.

Aquí nunca hubo una madre, nunca hubo alguien que pueda cuidarlo, alguien que se haga cargo de él y que viva con él. Tom vive solo, pero siempre va a la casa de la madre. Por eso, a modo de hacer una catarsis, que podríamos decir que se adscribe al de una *talking cure*, sus amigos, los otros hombres, no pueden dar la palabra de consuelo porque comparten la misma noción fantasmática. Tom precisa de alguien que ponga a trabajar su saber, y que indague... o que mejor dicho, trate de dar respuesta a la gran interrogante del momento: ¿por qué Summer rompió con Tom?

Al igual que un analista, la palabra no debe ser entendida *a priori*. Cada término que diga el analizante no debe de ser entendido sino analizado. Por eso debemos tomar con cuidado la representación que plantea Tom.

En paralelo, mientras en el montaje sonoro se entremezcla el diálogo de él con la música extradiegética, las imágenes que se muestran son las de la pareja caminando por la ciudad, incluso llegan a parecer esposos. Desde el primer encuadre –ambos caminando por la calle pasando por una caseta donde aparecen los clasificados de un diario (mecanismo habitual para buscar una casa), se junta con plano cenital– vemos que se besan, luego otro plano donde ella le toma la mano a él, otro donde juegan con las narices en su casa, afuera de un

cine o incluso en una tienda de discos. Aquí algo interesante que debemos anotar. Él sostiene un disco de Ringo Star de nombre *Stop and smell the roses*, una forma sutil de llevarle flores. Son flores sin ser necesariamente flores reales, porque al fin y al cabo todo esto es para decirle que la quiere. Sin embargo, tras esto aparece la imagen de ella diciendo que *deberían dejar de verse*.

¿Por qué desecharlo cuando este ofrece flores? ¿Acaso es que esta invocación del amor cortés se representa como el *das Ding*? En efecto, el filme abre esta postura y presenta (aunque en la película, ella se enuncie como el hombre) a Summer como *mujer fálica*, pero también, como la *dama*. Siguiendo a Žižek (2003), “La dama está, pues, lo más lejos posible de toda espiritualidad purificada: funciona como una pareja inhumana en el sentido de un Otridad radical que se complementa inconmensurable para nuestros deseos y necesidades... Es una máquina que enuncia demandas sin sentido y azar” (p.

137). En otras palabras, ¿qué tiene esa dama que la hace tan tóxica?

¿Y por qué afectó tanto a Tom? Porque justamente la dimensión traumática de la proyección narcisista lo golpea directamente en el rostro. Le increpa que ella no es feliz, que lo único que hacen es pelear. Y es que, ante esta imprevisibilidad, la culpa, la explicación que le hace uno de los amigos, es un súbito ataque hormonal.

Aunque pueda parecer tentador decir que ella ama su soltería y que es el reverso de la mujer sometida, por el contrario, la configuración que

se hace es que ella deja a sus parejas (hombre y mujer) porque ninguno de ellos la conoce. Y es que ni siquiera Summer sabe quién es en realidad. Lo único de lo que sí está segura es de que su deseo está insatisfecho pero sí alimenta la falta del Otro y a su vez impide que esto suceda; al hacerlo mantiene insatisfecho su deseo. Por ello, no es gratuito que se apellide Finn, o que podamos leer por homofonía «fiend».

Sin embargo, a pesar de todo lo que ha causado la malvada Summer, él no quiere superar su dolor, quiere aferrarse a él. Tom, de ese modo, sujeta su deseo aún más porque deviene imposible.

El yo está totalmente ocupado en mantener viva la imagen mental del desaparecido, magnifica su imagen. Por eso el yo se confunde casi totalmente con esta imagen soberana, y vive solamente amando y odiando la esfinge de otro desaparecido. De allí que Tom esté totalmente dedicado a tenerla con él, a no dejarla ir.

Aunque pueda parecer
tentador decir que ella
ama su soltería y que es el
reverso de la mujer
sometida, por el contrario, la
configuración que se hace es
que ella deja a sus parejas
(hombre y mujer) porque
ninguno de ellos la conoce.
Y es que ni siquiera Summer
sabe quién es en realidad.

► Summer, una chica que en el filme se cataloga como *promedio*, para él es sindicada como su destino



Ahora bien, hacia este momento ya sabemos cómo se posiciona el filme. Él, Tom, en posición masculina es el ejemplo epónimo del apotegma lacaniano de *el hombre es burro con su fantasma*. ¿Por qué? Porque el fantasma es la soldadura inconsciente del sujeto con la persona viviente elegida (Nasio 1996, p. 49). Esta soldadura operada en su inconsciente es una aleación de imágenes y de significantes vivificada por la fuerza real del deseo que la amada (Summer) suscita en él. En otros términos, es el fantasma el que sexualiza los cuerpos, pues sin el fantasma no se puede acceder sexualmente al objeto real, de ese modo, Summer, una chica que en el filme se cataloga como *promedio*, para él es sindicada como su destino.

Tom queda pasmado por la entrada de Summer a la escena y el narrador afirma una hetenormatividad inmediata: solo existen este tipo de hombres y de mujeres, que en términos lacanianos podríamos referir como solo existen dos posiciones. Ella, siguiendo lo dicho por el narrador, es absolutamente promedio (altura, peso, tamaño de calzado), una chica cualquiera. Sin embargo, el mismo narrador dice *ella no es cualquiera*. ¿Acaso así está reclamando su singularidad? Se enuncia a Summer como una mujer bendita, una suerte de *Amélie* pero en una ciudad estadounidense.

Sobre la primera impresión, más cercana, a Summer se la tilda de zorra. McKenzie, el amigo, afirma que ella rechazó a algún compañero de la oficina, por eso, él infiere que

pertenece al “club” de las mujeres agraciadas que disfrutan rechazando a los hombres. El amigo sostiene: “es una zorra descomunal, y ella lo sabe bien”. Es decir, ella *sabe* que tiene un efecto sobre los hombres, y mientras tenga el poder, lo usará a su favor. Conjuntamente, es fundamental desde ya dar las directrices sobre cómo son los personajes. El amigo, el que no sabe nada sobre el amor (y ya lo veremos más adelante), reafirma una postura machista. Porque ella no acepta el cortejo, ergo, es una zorra.

Un par de días después, Tom espera el ascensor. Él lleva unos audífonos que cancelan el sonido exterior, lo aíslan, para no ser intervenido por el ruido exterior. Cuando está dispuesto a bajar –porque al parecer va de salida–, Summer entra en el ascensor. Lleva, curiosamente, la misma paleta de colores que Tom. Misma camisa, pero con una peculiar diferencia. Él está cubierto como con un chaleco y ella es la que lleva los pantalones. Si combinamos los dos, tendremos el conjunto. ¿Pero realmente el filme nos invita a pensar en la *relación de el uno para el otro*?

Él se desentiende, y la puerta se cierra. Ambos están encerrados en ese lugar, mientras se da el recorrido. Tras ello, ocurre la pieza fundamental del filme, que es el inicio y el fin de la relación. Si observamos en todo el filme, Summer es siempre la que busca, la que propone y a su vez dispone. Como sostuvo McKenzie, ella

simplemente es una mujer bella que se aprovecha de los hombres. ¿Una suerte de novia en fuga? Todavía es muy pronto para explicarlo, pero sostengamos la siguiente idea: la relación entre Summer y Tom se da exclusivamente porque ella es la que inicia todo, y esto justamente es lo que termina por dejar que ella se case con otra persona. De ese modo, debemos decir que esta mujer no hace nada más que hacerse objeto del fantasma masculino.

Veamos que la escena del ascensor nos remonta al recordado pasaje de *La Odisea* en la que las sirenas con su canto seductor invitan a Ulises para que llegue a donde ellas están. Si seguimos la lectura que hace Tzvetan Todorov, la única manera para que las sirenas pudieran escapar de la muerte era seducir y luego matar a quienes las escuchasen. Ahora bien, en el filme él, al igual que Ulises, está atado a un madero (notemos cómo el encuadre lo pone entre dos barras que lo “sujetan”, navega a través del cántico de las sirenas). Ella, Summer, intenta hablarle pero él contesta de memoria pues no la ha escuchado. Sin embargo, ella insiste. Él cae en su trampa, escucha su voz y queda seducido. Ella lo adula (pues manipula su *saber*, para que él *quiera-hacer* lo que ella diga). Summer afirma que él tiene buen gusto y a continuación el engaño se completa, su cántico de sirena lo lleva a la locura, al pasado, a la compulsión de rescatar lo perimido como viviente, en lugar de utilizarlo como el material para el progreso. Recordemos, él ya ha pasado por esto, y ella, Summer, la sirena encantadora, lo ha condenado.

Como podemos saber, la música es pieza fundamental en este rubro de filmes. Ya sea bajo la nomenclatura de Michel Chion (1985) o de cualquier otro teórico, nos damos cuenta que aquí el original *score* se intercala con la música de archivo, que en este caso particular demuestra, casi al punto de ser obsceno, las claves para entender el filme.

Ella le canta: *to die by your side, is such a heavenly way to die* [morir a tu lado, es una forma celestial –que podríamos entender como sublime– de morir].

Por eso, como Slavoj Žižek, lo sublime no tiene relación con la satisfacción bruta e inmediata, a modo de una desexualización del objeto. Por el contrario, es el vacío primordial en torno al cual gira la pulsión, la falta que asume una existencia positiva en una forma informe de la *Cosa* (*das Ding* freudiana). Como decía Lacan, es el objeto elevado a la dignidad de la *Cosa*. Es decir, un objeto cotidiano que sufre una especie de transustanciación y comienza a funcionar, la Nada hecha posible (1997, pp. 133-140). Él, en efecto, queda rendido, por eso lo único que puede musitar es: *holy shit*.

La película continúa, y caprichosamente [sabemos que todo está planeado para la ficción] están en una fiesta de compromiso. Una mujer, mayor, se ha comprometido

y pronto se casará con otro hombre de la tercera edad. ¿Tal vez un anticipo para decirnos que para el amor no hay edad? No seamos tan ingenuos, esto aún tiene el carácter de un implante narrativo. Lo importante es la explicación que hace Summer sobre su llegada al trabajo. Estuvo aburrida y quiso cambiar. Sin mayor explicación, Tom le dice con sarcasmo que ha llegado al lugar ideal: donde se hacen tarjetas para ocasiones especiales. Detengámonos en este detalle un segundo. Él es un arquitecto, pero como precisaba trabajo de inmediato (no sabemos las causas) aceptó ese trabajo escribiendo tarjetas. Ha cambiado la arquitectura, es decir, construir cimientos, elementos que duran con el tiempo. Lo ha cambiado por escribir, no dibuja ni mucho menos hace planos, solo escribe banalidades. ¿No es acaso que esto refleja, sintomáticamente, la postura de Tom sobre las relaciones? ¿No es acaso que él también anda fuyendo de algo serio?

Por otro lado, hacia el día 154 Tom le comenta a uno de sus amigos que cree que es oficial. Está enamorado de Summer, pero aún no sabe qué es lo que exactamente ama en ella. En efecto, sabemos que esto es el objeto *a* puesto en Summer. Él dice que es su sonrisa, su pelo, sus rodillas, la mancha con forma de corazón que tiene en el cuello, como se moja los labios antes de hablar, su risa e incluso verla dormir. Y es que estos objetos no son tan solo el elusivo objeto de su deseo sino también los objetos por medio de los cuales goza. Es que justamente ese lazo que une su afecto por Summer no es al final de cuentas



Tom dice que ella es como el viento [*She is like the wind*], está por todas partes, en todo lugar, pero aun así, no sabe cómo contenerla, atraparla

sino “un nombre para designar lo que ignoramos, es decir, esa presencia inasible del otro amado en nosotros, esa cosa que perdemos cuando la persona elegida desaparece definitivamente de la realidad exterior” (Nasio, 1996, pp. 47). Por eso, la música que acompaña al relato de Tom dice que ella es como el viento [*She is like the wind*], está por todas partes, en todo lugar, pero aun así, no sabe cómo contenerla, atraparla.

Él se entrega al amor; sin embargo, sus amigos y su hermana saben que esto no irá bien. ¿Para protegerlo? En realidad no vemos indicio de ello en el filme, sino todo lo contrario, porque claramente la hermana –casi a modo de analista– trata de remecer el fantasma masculino de Tom. Específicamente le dice que gustarle las mismas cosas “raras” que a él no significa que sea su alma gemela, pues si volvemos sobre el concepto lacaniano de *no existe relación sexual*, este es el mejor ejemplo. Aquí no hay nada como un *saber natural* que le indica a Tom, aquí no hay ningún conocimiento de causa, no hay un instinto natural que conduzca a los sujetos a la cópula.

De ese modo, por lo que hemos visto al comienzo del filme, el gran “pecado” de Tom es aferrarse a su fantasma al punto de repetir los mismos errores que ha cometido a lo largo de su vida: colocar la histeria en un pedestal, cuando ella no quiere, ni por asomo, ser puesta en ese lugar. Veamos que aparece esta antigua novia, luego Summer (que es un efecto idéntico al sucedido con la

primera novia) y la futura novia con la que empieza el nuevo ciclo, *Autumn*. ▢

¹ “A fin de alinear al lector con la jerga psicoanalítica nos apresuramos a decir que para Lacan el goce se divide en dos tipos: *fálico* y *otro*. El goce fálico es aquel que tiene relación con la ley, con las normas, con el establecimiento de un orden jerárquico, al fin y al cabo con un goce que pasa por la palabra (o por los significantes). Por otro lado, está el goce *otro*, que Lacan asigna como el goce *místico*. Esto en razón de ser un goce que no es satisfecho en el orden de la ley, de las normas, ni siquiera en el orden de lo lingüístico. Es un goce que no se satisface con facilidad, y muy por el contrario de darnos una lectura de ser un goce insatisfecho –para una mujer insatisfecha– es más bien el goce que le da singularidad a la mujer. De allí que Lacan dijera la frase *la mujer no existe*. En el sentido de que mientras el goce fálico es el goce que normativiza a los sujetos, el goce otro es aquel que le da singularidad a la mujer, de allí que decir la mujer como alguien que goza de la misma manera –que un goce fálico– es un error. Por eso cuando Lacan se preguntaba, al igual que Freud, ¿qué quiere una mujer?, la respuesta de Lacan era que la mujer no podía responder, no porque no lo supiera, sino porque el goce femenino (el goce otro) es un goce que excede a lo lingüístico. De allí que cuando se dice que el hombre es de Marte y la mujer de Venus, lo que estamos haciendo referencia es que los goces son distintos, y por tanto, el goce femenino es un goce que no entiende reglas del goce fálico. En resumen, cuando Lacan dice *on la dit – femme et la diffame* (uno la dice mujer, y la mal-dice, o la difama), es justamente porque el hombre la nombra mujer desde su goce fálico, mientras ella goza de otra manera. Por eso, ante la afirmación “las mujeres no saben lo que quieren”, en realidad es que su goce –que no es lingüístico, sino más cercano a lo místico– no puede ser cuando Tom cree-creer que las canciones de pop británico saben el *goce otro* femeninos nos damos cuenta de que Tom está condenado a no entender a Summer porque él goza desde lo fálico y ella desde el goce otro.

(Continúa en la página 71)

