

LAS HORAS: SOBRE EL AMOR Y EL ENIGMA FEMENINO

Por: Jorge Pablo Assef

Universidad Nacional de Córdoba

E-mail: jorassef@uolsinectis.com.ar

Mario Vargas Llosa dice de la escritura de Virginia Woolf: "...son las experiencias femeninas de la historia las que más vividamente perduran en el recuerdo del lector..." (Vargas Llosa, 2003: 8). Quizás el film de Stephen Daldry, *Las Horas* (2002), produce un efecto similar al que comenta el escritor en el espectador. Es por ello que abordaremos en este escrito la temática del amor, pero particularmente del modo en que las mujeres lo conciben.

Virginia, escribir para ser

Virginia Stephen Woolf nació en Londres el 25 de enero de 1882. En un lapso de 9 años sufrió sus mayores pérdidas: su madre, Julia, murió en 1895; poco tiempo después, a los 13 años de edad, registró la primera crisis depresiva. Luego afrontó las muertes de su media hermana y su hermano mayor, Thoby, en 1906, y finalmente la de su padre. Es entonces cuando aparecieron en su vida las voces que la atormentaron, y los cantos en griego de los pájaros. A partir de ello desencadenó una serie de actos que pusieron en riesgo su vida: tras la muerte de su padre, puntualmente, apareció su primer intento de suicidio.

En 1912 Virginia se casó con Leonard Woolf, escritor que pertenecía al Grupo de Bloomsbury. En 1915 los Woolf se mudaron a Hogarth House, y en 1917 instalaron una imprenta que inauguraría la editorial Hogarth Press. Entre 1925 y 1928 Virginia tuvo una relación amorosa con la escritora Vita Sackville-West. La relación con Leonard, su marido, había alcanzado al poco tiempo de casados un grado muy parecido al de una amistad: dormían en habitaciones separadas y no tenían contacto sexual. De hecho Virginia decía sufrir de frigidez, producto de 9 años de sometimiento a los ultrajes de su hermano George, quien con una diferencia mayor de 16 años la violó desde los 12 hasta que ella cumplió los 21.

Con el tiempo, a las voces antes mencionadas se sumó una alucinación visual (Virginia percibía una cara monstruosa detrás de la suya cuando se miraba al espejo), el autorreproche de sentirse responsable de todo lo que sufría su entorno, y el miedo al propio envenenamiento por causa del personal doméstico, que instauraría en ella una anorexia paranoide. A pesar de su historia de padecimiento, la producción literaria de Virginia y su lucha feminista continuaron. Se podría generalizar que después de cada derrumbe Virginia iniciaba un libro. Había encontrado su refugio en la escritura a partir de los 9 años, en 1891, cuando junto a su hermano Thoby sacó una publicación semanal, denominada *Hyde Park Gate News*. *La señora Dalloway* (1925), sobre la cual se edifica el libro de Cunningham, *Las horas*, fue su primera novela. Aquí Virginia se representó desdoblada en la vida intensamente silenciosa que la Sra. Dalloway guarda para sí misma: "...estaba lo que ella amaba: la vida. Londres, este instante de junio." (Woolf, 2003: 19), "Sin embargo, a Clarissa la irritaba llevar este monstruo brutal agitándose en su interior, (...), en cualquier instante el monstruo podía atacarla con su odio..." (Woolf, 2003: 23-29); y también en la imagen de Septimus Warren Smith, un joven poeta con síntomas psicóticos: el personaje más dramático en un mundo donde todos los demás tienen vidas convencionales y previsibles. La feminidad fue el tema recurrente en la obra de Virginia Woolf. Desde *La Sra. Dalloway*, Virginia develó el drama femenino de la mujer victoriana cuya opresión y frustración intentó denunciar: "Si uno paseaba con ella por Hyde Park, ahora era un parterre de tulipanes, ahora un niño en un cochecito, ahora un pequeño drama que Clarissa improvisaba en un instante. Tenía un sentido del humor realmente exquisito, pero necesitaba gente, siempre gente, para que diera frutos, con el inevitable resultado de desperdiciar miserablemente el tiempo almorzando, cenando, dando sin cesar aquellas fiestas, diciendo tonterías, frases en las que no creía, con lo que se le embotaba la mente..." (Woolf, 2003: 115) Desde entonces, Virginia trató de representar una visión particular de la soledad en donde hombres y mujeres coexisten solitarios en el rol social que se espera de ellos. En esa soledad, las mujeres de Virginia deben formarse un universo interior de una riqueza profunda que compense el vacío que viene del exterior: eso es lo que se muestra en *A través de las apariencias*. En dicho libro los hombres viven a través de las apariencias y las mujeres tratan de permanecer vivas creándose un mundo interior poblado de voces y de emociones. Cualquier entendimiento entre ellos parece ilusorio, y en ese mismo mundo la mujer es la que se siente sin un lugar posible de habitar. Decide buscar ayuda y al mismo tiempo la rechaza: entre ella y su hombre, en definitiva, no existe nada. Estos textos, como *Mrs. Dalloway*, pertenecen al periodo que va de 1920 a 1935, aproximadamente. En esta etapa la imagen de heroína se presenta bajo los rasgos de una esposa perfecta, madre solícita, y anfitriona entusiasta hasta la muerte, como en el ejemplo de *Al Faro* (1927), texto esencial para Virginia, ya que tras su publicación cesó de escuchar la voz de su madre muerta.

Lo que hay que destacar, asimismo, es que en la obra ficcional de Virginia Woolf -por ejemplo en *La Sra. Dalloway*- nada hace pensar que la protagonista se encuentre obligada a vivir una vida banal, sino que es todo lo que ella puede hacer. Es un drama subjetivo que excede al sujeto. Esto tiene un valor excepcional para el psicoanálisis, ya que el conflicto de Clarissa no es una cuestión social. No es la lucha feminista contra la opresión masculina lo que denuncia esta obra, como lo hará por ejemplo *Tres Guineas* (1938), donde el personaje de la hija mujer pasa a ser la hija de un padre instruido, su propia historia. Es a partir de este momento que comienza la defensa abierta a las mujeres contra el primado masculino y las desigualdades sociales. *Entre actos* (1941) es otro retrato del escarnio general que Virginia denuncia. Su leitmotiv es el derecho a la diferencia y la acusación al sistema que fabrica mujeres sometidas: es en el seno de la familia donde ella considera que debe darse la lucha, es allí donde comienza el problema, en la vida privada. Con esto Virginia se adelantó sesenta años al movimiento feminista. Otros textos muestran, en cambio, una posición subjetiva donde el sujeto está apresado de sí mismo; el drama no se resuelve con la lucha social, sino que es la existencia misma. Casi al final de su vida, Virginia investigó en *Entre Actos* (1941) el modo en que alguien puede hacerse mujer por fuera de los esquemas establecidos. Situó la sexualidad por fuera de la idea que tienen los hombres, en una sexualidad plural: el olor, la voz, los ruidos, el viento, el agua. Las heroínas de Woolf, en este periodo de su escritura, se desplazan fuera del cuerpo: son dueñas y conocedoras de un goce que las excede, lo que no deja de ser autoreferencial. En *The Lady in the Looking-Glass* -publicado póstumamente en *La casa encantada* (1943)-, Virginia relató la descripción de los cambios que se producen en una habitación durante el día. El que mira sólo puede ver la habitación a través de la imagen que le da el espejo. Al final del cuento se revela que al aparecer la dueña de casa, reflejada en el espejo, está completamente vacía. Basta reconocer la frase final: "la gente no debería tener espejos colgados en las paredes..." (Tendlarz, 1995: 49), para entender que ella es la mujer vacía, que es ella quien trata de impregnar en palabras el horror que siente frente al mismo espejo que a los 6 años hizo que apareciera la alucinación de un animal monstruoso por detrás. "Virginia intenta dar un sentido a los momentos de ser que surgen de lo real (...) Leonard, Clive, Vanessa, Vita, no fueron más que refugios que pacificaron su entorno permitiéndole escribir, lo que le permitió un rodeo frente al cumplimento de

su verdadero designio" (Tendlarz, 1995: 50). Fue su esfuerzo por explicar, decir algo de lo que sentía a través de la escritura -ese esfuerzo por traducir lo indecible en palabras- lo que le permitió mantenerse con vida, hasta que ya no pudo más. La escritura era el lazo que la unía con el mundo.

Laura Brown, el enigma de la feminidad

Si bien Freud reconoció en *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos* que el contenido de las construcciones teóricas de la masculinidad y de la feminidad puras permanece incierto, en su obra podemos encontrar ciertas trampas que llevan a confundirnos y a pensar que la mujer está caracterizada por una deficiencia estructural y que su camino de realización es sólo a través de la maternidad. Una lectura profunda de la obra freudiana nos aclararía este punto. De cualquier manera, es Lacan quien saca al psicoanálisis de esta encerrona, al teorizar que el psiquismo femenino no puede entenderse sólo desde la problemática del goce fálico, del Complejo de Edipo; además nos enseña con más precisión que "masculino" o "femenino" no es un predicado que proporciona información positiva acerca del sujeto (...). En este sentido, Lacan está lo más lejos posible de la noción de diferencia sexual como relación de dos polos opuestos que se suplementan y forman juntos el todo del Hombre. (...) 'Hombre' y 'Mujer' juntos no forman un Todo, dado que cada uno de ellos ya es en sí mismo un Todo fallido" (Zizek, 2003: 243)

Se parte desde aquí para decir que cuando hablamos de feminidad estamos refiriendo un modo de existir, una posición subjetiva, un modo de gozar diferente del masculino. Cuestiones que no están determinadas por la anatomía ni por la genética, sino por el decurso de una vida. Sin embargo "la mujer no existe", expresa la popular frase lacaniana, con lo que se quiere decir que es imposible nombrar a La Mujer, sino una por una; se interpreta que no hay un modo de ser mujer, que la mujer es un enigma en tanto no está limitada por la lógica fálica, no es universalizable, no se puede nombrar, sino a través de sus modos de presentarse, la madre, la puta, la virgen, sabiendo que "Ningún nombre alcanza para cernir el ser y que las identificaciones a esos nombres son inestables" (Vidal, 2003: 28). Entonces, cuando hablamos de mujeres hablamos de sus máscaras, de las formas en que se nos presentan, de sus personajes. Porque la mujer en sí encarna un enigma, ya que no nos es accesible a su goce desde los estándares que acostumbramos a usar, la lógica fálica, para entender habitualmente la subjetividad. Este enigma es representado en el film *Las Horas* a través del personaje de Laura Brown. Lacan nos enseña que las mujeres son no-todas, no-todas fálicas: no sólo buscan un hijo como sustituto del falo, o se contentan con la lógica contable del falo, sino que sostienen un goce que no es accesible a los hombres. Esto hace que la mujer esté dividida entre la lógica universal que comparte con todos los seres hablantes, y una lógica propia de su posición femenina.

La mujer puede estar un poco o totalmente ausente, y puede interpretar el mejor papel y sentir algo completamente distinto por dentro. Esto es justamente lo que nos muestra Laura Brown: un goce femenino que es difícil de comprender hasta para la misma.

De algún modo la mujer orientada por la lógica fálica encuentra un lugar seguro; su trabajo, la política, la maternidad, el matrimonio. La mujer conservadora, más o menos liberada según los tiempos, anclada a los ideales, se mantiene segura. Pero si se suelta de estos ideales, que generalmente son fálicos, dentro de la lógica de la cultura, ¿qué es lo que sucede? Ése es el temor de Laura: "Se pregunta, mientras empuja el carrito en el supermercado o la peinan en la peluquería, si todas las otras mujeres no están pensando, hasta cierto punto, la misma cosa: he aquí a un espíritu brillante (...), que preferiría estar en otra parte, que ha consentido en llevar a cabo estas tareas simples y esencialmente tontas, como examinar los tomates, sentarse debajo de un secador, porque ese es su arte y ese es su deber" (Cunningham, 2003: 47). Es el desconocimiento que ella misma tiene de su propio interior lo que la vuelve temerosa a lo que puede encontrar, si se suelta de su función de esposa-madre.

En el camino de encontrar sus propias respuestas la mujer encuentra a la Otra. La Otra mujer es a través de la cual cada una busca el enigma de su propia feminidad, la observa, la estudia, la admira, puede llegar a amarla u odiarla, pero no le es indiferente. "La Otra mujer nunca es otra cosa que un sucedáneo de la madre (...) Otra mujer a la que se le supone el saber acerca del sexo, se le supone el saber cómo hacer gozar a un hombre" (Vidal, 2003: 53-54).

En el film vemos cómo Laura se busca en el libro de Virginia, ya que la Sra. Dalloway sabía hacer con el deseo de su marido Richard, sabía ser esposa. Lo mismo le sucede con Kitty. El libro da un marco de sentido al beso confuso entre ambas: "... pude sentir a Kitty entregándose. Así es como se siente un hombre cuando abraza a una mujer, piensa" (Cunningham, 2003: 110). Laura intenta entender al otro a través de Kitty, pero para verse en ella, y sobre todo para concebirse desde afuera, para acercarse a la imagen que un hombre podría tener de ella.

Existe, por otra parte, otra categoría para la llamada otredad femenina, y es cuando la mujer se vuelve otra para sí misma. En psicoanálisis, desde que Freud nos diera la clave en 1910, hablamos de que el hombre está marcado en su elección por una divergencia en el objeto amoroso; es decir, que en el hombre amor y deseo son divergentes, van por caminos diferentes, y no es que no puedan encontrarse, sino que estructuralmente para que se encuentren es necesaria una serie de rodeos. La infidelidad masculina se explica, entonces, por esta búsqueda del hombre de un objeto distinto al que ya posee: si tiene una madre en casa con la que tiernamente pasa sus fines de semana y comparte su desayuno, buscará otra mujer sensual con la cual cumplir sus fantasías sexuales, aquellas que no se atrevería a practicar con su honorable esposa. La mujer, en cambio, no presenta esta divergencia de un modo tan visible: "para la mujer la vía predominante es la convergencia, ..., pero sólo se trata de que el desdoblamiento del objeto está velado, ..., es decir la mujer engaña al hombre con el mismo hombre" (Miller, 1991: 42). Podríamos decir con ella misma, ya que en realidad el otro de la mujer es ella misma: "Esto hace entender por qué las mujeres emplean tanto tiempo frente al espejo: en un esfuerzo por reconocerse en él, o para asegurarse de ser otra de lo que es. O bien, es posible que una mujer no pueda reconocerse sino bajo la condición de asegurarse de ser otra" (Miller, 1991: 43).

Incluso en la infidelidad femenina, generalmente se escucha que la mujer busca sentirse otra en la cama del hombre. No habla de él, de lo que él es, como acostumbran los hombres al mostrar sus trofeos, sino que habla de cómo él la hace sentir con lo que le dice y le hace, para concluir generalmente con: "él es tan distinto de...", y al compararlo no lo compara con su pareja sino que se comparan, lo que sería apropiado decir en la frase "él me hace sentir tan distinta a lo que me hace sentir...".

El intento de Laura Brown en el hotel, fuera de su casa, es otro intento en acto de alejarse de su vida, de registrarse en aquel sitio como otra. Sin embargo no da otro nombre en la recepción, da el suyo, puesto que no quiere ser otra, sino que anhela ser ella pero con otra vida, otra versión de ella misma.

Laura ocupa oportunamente el espacio de las mujeres descritas por Virginia Wolf: un espacio oscuro, donde es ella misma y al mismo tiempo no lo es. En esta búsqueda desesperada Richie es su único testigo, y por eso la observa permanentemente. Cuando ella lo busca de casa de la Sra Larch, en su tono de voz: "mami te amo", en su mirada, Richie le demuestra que en realidad él sabe de ella. El libro original, en inglés, dice sobre el final de la escena: "He will watch her forever. He will

always know when something is wrong. He will always know precisely when and how much she has failed" (Cunningham, 1999: 192), "El la mirará siempre, siempre sabrá exactamente cuándo y hasta qué punto ella ha fracasado". Laura está lejos de la solución freudiana a la feminidad; la maternidad no es la solución para su enigma. Las cosas serían más fáciles: "me hubiese gustado querer esa vida", pero no lo ha conseguido: se casó con Dan, "porque se sentía culpable, porque tenía miedo de estar sola, por patriotismo. Simplemente era demasiado bueno, demasiado gentil, demasiado intenso, olía demasiado bien para no casarse con él, ..., y la quería a ella" (Cunningham, 2003: 107). Hizo lo que hacen muchas mujeres: buscó su propia ancla a través de un hombre, una casa, un perro, un marido, evitar el miedo a la soledad. "El matrimonio es un destino pobre para la mujer", decía Borges. Sin embargo hay a quienes les viene bien; aunque no a Laura Brown, que le dice a Clarissa: "abandoné a mis dos niños, dicen que es lo peor que una madre puede hacer..., hubiera sido maravilloso poder decir lo siento, pero no veía otra opción. Era la muerte y elegí la vida". Julia representa el espectador: al verla entrar dice: "este es el monstruo" y termina abrazándola. ¿Quién estaría en sus zapatos? ¿Quién podría juzgarla?

La mujer, entonces, una extranjera a veces para sí misma, dividida en su subjetividad, se debate muchas veces como Laura Brown, frente a esa cómoda vida que encuentra a través de un sistema que la mantiene segura, como son el matrimonio, la maternidad, y un goce propio. Sin embargo de lo que se trata en el psicoanálisis es de reconocer las condiciones particulares de goce de cada uno, para dejar de ser un extranjero de sí mismo, para con eso saber hacer. José Vidal lo explica sencillamente: "El saber hacer con el goce es, habiendo identificado la propia manera de gozar, el síntoma, la singular manera de vivir la pulsión, hacerse pragmático en el uso que cada quien le puede dar a ese goce" (Vidal, 2003: 48)

Clarissa Vaughan, atreverse al propio deseo

Al decir "no hay relación sexual" decimos que "no hay una condición necesaria y suficiente para ambos sexos que los haga complementarios. No hay una condición universal de la elección de objeto" (Miller, 1991: 37). En cambio, la elección de un partenaire está determinada por ciertos rasgos que forman parte, para un sujeto, de la condición inconsciente de amor. Estos rasgos, lo explica Miller en *Observaciones sobre padres y causas*, pueden ser imaginarios (y aquí tenemos todo lo que alguien quiera imaginar y suponer del otro) pero siempre estarán organizados por un rasgo simbólico, el Ideal del Yo del sujeto, y a su vez todo esto tendrá que ver con lo que llamaremos un signo de goce que se verifique en el otro. Este es el lado Real del amor.

En *Las Horas* hay una referencia permanente a una escena de amor, escena que los protagonistas recuerdan tan vívida que parece estar sucediendo todo el tiempo: La mañana en Wellfleet, cuando Richard llama a Clarissa "Sra. Dalloway", un nombre al que Clarissa dice haber quedado *clavada*, y de ese modo inician su relación amorosa. Ambos vuelven a este recuerdo permanentemente.

Richard es un personaje central y de dos caras. Hace de espejo del horror que los otros no quieren ver de sí mismos, y le dice a Clarissa -una dama media de la sociedad intelectual neoyorkina que camina por Spring street, y lo único que intenta es dar una fiesta exitosa: "Mrs. Dalloway, siempre dando fiestas para cubrir el silencio...". Pero al mismo tiempo es un personaje caprichoso, egoísta, que con su sutil labor de amo disfrazado de esclavo pone al otro a su servicio. Lo dice Louis en el encuentro con Clarissa, "Nunca me sentí tan libre como cuando lo dejé". Es lo que se refleja en el gesto de alivio de Clarissa cuando sale del departamento de Richard y sube al ascensor. Con Lacan podemos ir un poco más allá de Freud. Dice Miller: "el objeto de amor, no es un objeto. El objeto de amor es toda una historia" (Miller, 2001: 191). Es esta historia la que investigamos en un análisis, para llegar a las condiciones de amor. El amor en tanto forma de deseo se sostiene no en un objeto, sino en un conjunto muy complejo que llamamos el fantasma, y que tiene relación con lo que Freud llamaría la reproducción de viejos modelos de amor del sujeto. La investigación analítica de las condiciones de amor de un sujeto muestran al amor condicionado por un escenario fantasmático peculiar a cada uno, según la propia historia.

No es casual que Richard haya elegido ese nombre para Clarissa: Sra. Dalloway. Algo del goce de Clarissa se cifra en ese nombre, y se lo dice: "¿Cuánto tiempo llevas haciendo lo mismo?, ¿qué hay de tu propia vida?, ¿qué hay de Sally?". Evidentemente, Richard había captado algo de la subjetividad de Clarissa; sólo operó, y algo se produjo aquella mañana, Richard tocó la tecla justa: al decirle Sra. Dalloway la unió a él para siempre, en relación a la condición de amor. Pero no sólo ella resultó atada, sino que el lazo los unió a ambos.

Cuando decimos que la mujer en el amor puede ser el síntoma para el hombre, queremos decir que puede ser su punto de anudamiento. "Desde este punto de anudamiento, el hombre puede comenzar a obrar, pues su pensamiento ha encontrado el lugar donde colgarse, donde orientarse. La mujer, por su lado, se presta estupendamente para esta función(...)" (Vidal, 2003: 62). Podemos agregar: sí consiente a hacerlo.

Clarissa consintió en ser la Sra. Dalloway pero es evidente que Richard también necesitaba que lo fuera, y por ello la eligió con ese nombre. Por esa razón, recién después de ponerle el nombre pudo besarla. Él también necesitaba a la Sra. Dalloway: también cayó en la trampa, y entonces permanece también él clavado allí: "Creo que me mantengo vivo por ti", le dice. Atado a Clarissa, Richard ha sostenido toda su obra; su novela cumbre habla de ella, pero no sólo de ella, habla de su madre también. Y en ese punto se retorna a Freud, en cuanto que la condición de amor siempre repite algo, tiene relación con los objetos de la primera infancia. Eso marcará la elección de los objetos de amor posteriores en la vida de un sujeto. Decimos que en el momento en que se realiza la condición de amor se desencadena una compulsión; automáticamente se produce la elección de objeto. "Ahora bien, seguramente hay una *tyché* en el encuentro: se puede dar o no, pero en el momento en que ese encuentro se produce hay un *Automatón de la compulsión*. *Tyché del encuentro, automatón de la compulsión*" (Vidal, 2003: 167).

Pero entonces, ¿no se puede salir de aquí?, ¿Clarissa y Richard no podrían nunca cortar ese vínculo asfixiante si no fuera porque él ya quiere morir?: "tienes que dejarme ir".

Durante toda la película el espectador puede sentir la relación asfixiante entre Richard y Clarissa. ¿Cómo salirse de allí? Se lo dice a Louis: "aquella mañana me llamó Mrs. Dalloway y me quedó clavado ese nombre". En cambio le reclama a Louis: "tú te quedaste con él, yo sólo tuve un verano y me he dedicado a cuidarlo todos estos años, todo este tiempo me mantuve firme a su lado, dedicada a cuidarlo". Sin embargo, Louis le devuelve otra respuesta que tiene un efecto analítico: "el día que lo dejé", le dice, con lo que le hace saber que es ella la que está aferrada a Richard, es ella la que no desea soltarlo. En ese instante aparece nuevamente la idea de Laura Brown: es posible morir, es posible cambiar la vida que nos aprisiona. La escena concluye con el rostro de Clarissa que queda en silencio, ya no puede cubrirlo con fiestas. Permanece en silencio puesto que en ese momento algo se subjetiva.

"La vertiente más original del amor lacaniano es que el amor es invención, es decir, elaboración de saber; que el amor es un modo de dirigirse al "a" a partir del Otro del Significante. Este es, en la teoría del amor, el papel de las palabras de amor. Amor es esfuerzo por dar un nombre propio al "a"; encontrar el "a" en la mirada de una mujer y poder dar a eso, como hizo Dante, un nombre propio y construir alrededor una obra..." (Miller, 1991: 17)

Aquella escena del encuentro de Louis y Clarissa muestra justamente dos posiciones: la de Louis, que decidió renunciar a Richard y que en aquel momento se recuperó como sujeto, y la de Clarissa, quién se ve a sí misma clavada a la Sra. Dalloway, aferrada a su propio fantasma, a lo que podría haber sido, si esa mañana en Wellfleet no hubiese terminado como terminó. Por eso Clarissa, cuando Louis le dice haber vuelto a la casa de Wellfleet, responde: "eres valiente". Es de esa mentira de la que Virginia no quiere participar; es lo que le transmite a Leonardo: "No se puede encontrar la paz evitando la vida". Virginia reivindica su derecho a elegir, a pesar de todo, y eso define su estatuto de sujeto: "Yo lucho sola en la oscuridad (...) y yo sólo puedo saber, sólo yo puedo entender mi propio estado. (...) No escojo la anestesia sofocante de estos suburbios sino la sacudida violenta de la capital, esa es mi elección". Ese es un verdadero momento de subjetivación, porque Virginia reivindica su deseo. No obstante, algo se transmite en el transcurso de la historia que desencadena un cambio en Clarissa, al final, "Parece que es en ese instante cuando Richard empieza verdaderamente a irse de este mundo(...) Y aquí está ella, Clarissa, que ya no es la señora Dalloway; ya no hay nadie que la llame así. Hela aquí, con otra hora ante ella" (Cunningham, 2003: 112). Es recién allí cuando Clarissa descubre a Sally, aunque haya estado todo el tiempo. Generalmente, explica José Vidal, la mujer en su propio enigma encuentra un límite bajo la forma de la contingencia, el encuentro amoroso. Aquí hay que resaltar un mecanismo común en la histeria, en tanto: "para la histerica el amor es algo necesario, con lo que decimos que para ella el encuentro con el amor, con el ser amado, es algo que sí o sí debe producirse. Es la idea de que el destino le procurará, más tarde o más temprano, al ser amado. Urge de esto con claridad que esa espera se articula con el ideal, (...), Y este ideal está sin duda en relación al padre. La estructura se torna así cerrada y en muchos casos imposibilita el encuentro amoroso. La histerica deja pasar las oportunidades del amor simplemente porque no las ve." (Vidal, 2003: 44).

Según las categorías modales que Lacan introduce para hablar del amor en su seminario 20, "El amor es una respuesta imprevisible de lo real: (puede) emerge(r) 'de la nada' sólo cuando renunciamos a todo intento de dirigir y controlar su curso" (Zizek, 2003: 232). Qué se puede esperar de un análisis, dice Miller, ya que por suerte no va a curarnos de amar, sino que nos permitirá "elucidar la fórmula de la condición de amor de un sujeto, elucidar la posición del sujeto respecto al goce" (Miller, 2001: 139), lo que de ningún modo es poco, puesto que elucidado aquello se producen enormes avances en el tratamiento. Es por lo que Miller dirá: "La condición de amor es la fórmula de la relación del sujeto con su goce y, en tanto tal, es equivalente al fantasma fundamental" (Miller, 2001: 139). Estas palabras nos llevan a la responsabilidad del sujeto, en lo que llamaremos la lógica de su vida amorosa.

Lacan nos dice: "...El ser sexuado no se autoriza más que por sí mismo. En el sentido de que puede elegir, quiero decir que aquello a lo cual uno se limita, para clasificarlo varón o mujer en el estado civil, no impide que él puede elegir. Esto, por cierto, todo el mundo lo sabe. El ser sexuado no se autoriza más que por sí mismo..." (Lacan, Inédito). Generalmente, el deber neurótico aplasta el deseo en nombre de la ley. En *L'étourdit*, Lacan dice: "Ya que ¿a qué se confesaría el hombre servir mejor para la mujer de la que quiere gozar, que a devolverle ese goce suyo que la hace no toda suya: de resucitárselo?" (Lacan, 2001: 460). François Leguil explica a partir de esta cita que el hombre se pone al servicio de algo -para la mujer- de lo que quiere gozar; es la idea de *Encore*, en donde el hombre debe hacer de la contingencia del encuentro con una mujer una necesidad en función de su deseo para hacer frente a un imposible, el del encuentro sexual. El deber conyugal que se sella con la institución matrimonial, es una convención al que el sujeto puede consentir o no. Ya elegida, la cuestión no se soluciona, porque el deber conyugal estipula que se puede tener una relación sin deseo, que una mujer puede dormir con su marido con lágrimas en los ojos, como Laura Brown. Pero cuando Lacan nos dice que el hombre podría servir mejor, y nos pone en el campo del deber, no se refiere a ese deber conyugal, sino que "El deber del que habla Lacan para el hombre, en esta división que el falo introduce en una mujer al revelar un goce que no es todo, y el deber en la mujer de consentir a este oficio que el hombre le consagra, (...) es un deber de confrontarse, ya no con lo que la ley prescribiría, sino con aquello a lo que el goce obliga" (Leguil, 2003: 47). Articulando ambas citas de Lacan, podemos decir que este *servir mejor* del que hablamos es una referencia clara a que la elección del ser sexuado es una elección que se muestra y demuestra en acto, donde *el deseo se coloca al rango del deber*, es el deber de ir más allá de lo que el neurótico aplasta de su deseo, más allá del falo, a lo que Lacan nos invita. Entonces se posibilita el encuentro con el otro, autorizándose allí, sólo por sí mismo, a poder hacer un vínculo, saber hacer un lazo, a poder cada uno construir con la contingencia del encuentro, mientras dure la necesidad de estar juntos, algo memorable con lo que quede de nuestras horas...

Bibliografía

- CUNNINGHAM, Michael, (2003) *Las Horas*. Bs. As., Norma.
 CUNNINGHAM, Michael, (1999) *The Hours*. Great Briain, Fourth Estate.
 LACAN, Jacques, (2001) *L'étourdit* Autres Ecris. Paris, Seuil.
 LACAN Jacques, *Seminario 21*, "Los no incautos yerran", clase del 9 de abril de 1974. Inédito.
 LEGUIL, François, (2003) "El ser sexuado sólo se autoriza por sí mismo y por algunos otros", *El caldero de la Escuela n° 91*. Bs. As., Publicación EOL.
 MILLER, Jacques-Allain, (2001) *Introducción al método psicoanalítico*. Bs. As., Paidós.
 MILLER, Jacques-Allain, (1991) *Lógicas de la vida amorosa*. Bs. As., Manantial.
 TENDLARZ, Silvia, (1995) *La letra como mirada*. Bs. As., Atuel.
 VARGAS LLOSA, Mario, (2003) Prólogo a *La Señora Dalloway*. Bs. As., Lumen.
 VIDAL, José, (2003) *El Goce de la mujer*. Córdoba, Ediciones del Boulevard.
 WOOLF, Virginia, (2003) *La señora Dalloway*. Bs. As., Atuel.
 ZIZEK, Slavok, (2003) *Las metástasis del goce*. Bs. As. Paidós.