

HISTERIA EN EL TEXTO:

escritura y subjetividad en el drama el *SÍ DE LAS NIÑAS* de Leandro Fernández de Moratín

Norman David Marín Calderón, Ph.D.

Profesor asistente de Estudios Hispánicos en Ball State University en Indiana, EE. UU.
ndmarincalde@bsu.edu

RECIBIDO: 01-03-10 • APROBADO: 26-05-10

La escritura es eso: la ciencia
de los goces del lenguaje. . . su kamasutra.
Roland Barthes, *El placer del texto*.

RESUMEN

Este artículo sostiene la premisa de que la caracterización de doña Irene, uno de los personajes principales de la obra dramática *El sí de las niñas* (1805) de Leandro Fernández de Moratín, pertenece a la estructura clínica de la histeria, de acuerdo con los postulados teóricos desarrollados por Freud y Lacan al respecto. La doble faz que representa doña Irene se sostiene en el extremo de dos polos: ella funge como "amo" y también como "esclavo" de las tácticas deseantes del otro. Esta artimaña subjetiva se logra vislumbrar por medio de los síntomas corporales que ella padece y de las múltiples quejas en las que se regocija. Por otra parte, la histérica recurre a dos instancias de goce: la escritura y la insatisfacción. Este artículo explora ambas categorías para concluir que doña Irene persiste en su pesadumbre con el único fin de responderse a la pregunta que estructura toda histeria: ¿qué desea una mujer?

Palabras claves: histeria, teatro, psicoanálisis, deseo, goce, insatisfacción, escritura.

ABSTRACT

This article states that the characterization of doña Irene, one of the main characters in Leandro Fernández de Moratín's *El sí de las niñas* (1805), fits into the clinical structure of "hysteria", in accordance with the psychoanalytical theories of Freud and Lacan. The double façade performed by doña Irene along the play is sustained by two subjective instances: She is "master" as well as "slave" in relation to the desire of the other. This particular hysterical technique can be recognized through several physical symptoms and constant complaints in which she seems to rejoice. Likewise, this hysterical subject employs two other instances of "enjoyment": writing and dissatisfaction. This article explores both categories to conclude that doña Irene insists on suffering in order to answer back the question that constitutes any hysteria: What does a woman want?

Keywords: hysteria, theater, psychoanalysis, desire, jouissance, dissatisfaction, writing.

La histeria se ha considerado el mal femenino por antonomasia. El psicoanálisis podría ofrecer una explicación cabal sobre esta “intrínseca” unidad relacional entre histeria y feminidad. Esta estructura clínica se determina a partir de una pregunta inconsciente que el sujeto histérico propone ante su posición sexual: *¿qué es una mujer?* Al enunciar esta pregunta, la histérica se enfrenta, bajo los síntomas del cuerpo y sus paradojas subjetivas, a las improntas de un goce obscuro que la devora y un deseo insistente que la convoca en todo momento¹. Esta dialéctica ominosa es posible por la intromisión del Otro² quien es puesto por ella misma en el lugar de Amo. Este tramposo vínculo desata una serie de síntomas corporales y actos subjetivos que provocan la detención de su propio deseo y la exacerbación de ese goce que la emplaza sin cesar. Esta trayectoria subjetiva es la que atraviesa doña Irene, personaje destacado de la comedia neoclásica de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), *El sí de las niñas*.

El sí de las niñas (1805) es considerado uno de los textos más representativos de la comedia española neoclásica de la así llamada “buenas costumbres”. A propósito, explica Luis Lozano, que

“si bien [Fernández de Moratín] aplicó la regla de las tres unidades a sus piezas, y veló porque no se rompieran en ellas los moldes del buen gusto y de la moderación, abogando a la vez por los fueros de la naturaleza humana, no es menos cierto que hizo de *El sí de las niñas* una obra españolísima por el ambiente en que se desarrolla, el costumbrismo manifiesto de muchas de sus escenas, el fondo romántico del drama y los ideales de honor y nobleza de que está saturada” (1974: p. 82).

La obra recoge, entonces, la problemática que estaba en vigencia durante los años de su creación la cual resulta en una crítica de los matrimonios desiguales, de la educación femenina y del lugar de la mujer en la sociedad de entonces. De manera tácita lo expone Michel Foucault (1976) en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad* cuando asevera que, durante el siglo XVIII se dio una ruptura social constitutiva importante: “[. . .] nacimiento de las grandes prohibiciones, valoración de la sexualidad adulta y matrimonial únicamente, imperativos de decencia,

evitación obligatoria del cuerpo, silencios y pudores imperativos del lenguaje” (p. 140).

En la composición fundamental de la obra moratiniana vemos así reflejadas todas las cuestiones que quedan constituidas en la forma poética de la comedia de buenas costumbres dieciochesca en los ideales dramáticos y, hasta biográficos, de Leandro Fernández de Moratín, en tanto sujeto de su época. El mismo Moratín define la comedia neoclásica como

“la imitación en diálogo de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo, los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud” (1976: p. 364).

Con estos criterios de exclusividad textual y de denuncia social es que Fernández de Moratín compone *El sí de las niñas*, obra que cumple a cabalidad con todos los requisitos exigidos por el pensamiento preceptivo neoclásico, a la vez que acopia otros constituyentes los cuales forman parte de la estructura poética del género dramático.

En primer lugar, *El sí de las niñas* podría leerse como un proyecto autobiográfico en donde la vida del autor recorre todo el texto y se filtra por todos sus pliegues; empero, este se establece a partir de un realismo que le es propio y le da consistencia en tanto escrito literario. Esa es la moción que presenta Russell P. Sebold en su artículo *Autobiografía y realismo en ‘El sí de las niñas’* (1978 [1980]), a cuya propuesta nos adherimos. Dice Sebold que, aunque explorando su correspondencia y estudiando su diario, es contundente el retrato autobiográfico que presenta Leandro Fernández de Moratín en *El sí de las niñas*, también se deja ver su rasgo realista por cuanto la precisión y la lógica de la Ilustración se muestran a lo largo de toda la obra³. Igualmente, dadas las intervenciones que hace doña Irene en la comedia, y su similitud con la suegra del propio Moratín –María Ortiz– es posible hacer un estudio “aplicado” de la teoría psicoanalítica a dicho personaje, estableciendo la premisa de que tal y

como se desenvuelven los acontecimientos, doña Irene se interpela, de manera inconsciente y vía la palabra, sobre su propia feminidad. Esta pregunta pertinaz sobre su posición sexual se intenta responder con la actuación de un goce sicalíptico que toma forma a partir del discurso el cual encarna en el cuerpo –tanto físico como psíquico– sufriente de doña Irene. Por consiguiente, la histeria de este personaje es un fenómeno *lenguajero* que se puede rastrear a lo largo de la obra. Este ensayo pretende dar cuenta de que doña Irene es un sujeto histerizado por el discurso patriarcal de su época y que tal histeria está, por lo tanto, dispersa por todo el texto moratiniano en virtud de una carta que circula y pone en juego un desdoblamiento subjetivo y discursivo fundamental.

La categoría nosográfica de la histeria llega desde la antigua medicina que la concebía como una enfermedad específica de la mujer provocada por el vagabundeo del útero en el cuerpo⁴. La sintomatología clásica de la histeria iba desde parálisis locales y dolores corporales hasta enfermedades nerviosas para las cuales no se encontraba ninguna causa orgánica; se articulaba en torno a una “anatomía imaginaria” la cual carecía de toda relación con la estructuración real del sistema nervioso central. Por ello, en sus fundamentos, la histeria siempre es “conversiva”, puesto que convierte la inhabilidad del sujeto de lidiar con sus traumas psíquicos en síntomas corporales. Con el fin de llamar la atención de los otros y de ocupar el lugar de víctima irreconciliable, doña Irene también se da a ver por medio de sus síntomas físicos. Vehementemente, gesticula la madre de doña Paquita: “Y lo atrasada que me coge, que yo no sé lo que hubiera sido de tu pobre madre. . . Siempre cayendo y levantando. . . Médicos, botica. . .” (1967: p. 52). Con cada nueva enfermedad, con cada visita médica, con cada inesperada medicina, doña Irene renueva sus estrategias de hacer gozar al otro a dispensas de ser ella misma eximida de todo deseo. Es decir, la enfermedad la pone en el blanco del Otro para que los demás se ocupen de ella, inhabilitándola de ejecutar, por sí misma, cualquier maniobra deseante: “Seguro

que me hace muchísimo mal, con esta jaqueca que padezco [. . .] Los parches de alcanfor, al cabo que tuve que quitármelos” (p. 53). Así, la histérica logra manipular al otro por medio de un mordaz silencio que solamente se deja vislumbrar a través de los síntomas y ataques conversivos⁵.

Con su enfermedad, la “pobre víctima histérica” lleva hasta el límite el goce del otro, colocándose ella misma al margen de todo acto subjetivo. La enfermedad no le permite actuar como sujeto del deseo, mas la habilita a martirizar al otro haciéndole ver su propia falta. Insiste en achacarle a los demás su funesto destino, siendo ella “oblación angelical” de las patrañas de un Otro obsceno y mordaz. Bien lo dice doña Irene:

“Cualquier cosa así, repentina, me remueve toda y me. . . Desde el último mal parto que tuve quede tan sumamente delicada de los nervios. . . Y va ya para diecinueve años, si no son veinte; pero desde entonces, ya digo, cualquier friolera me trastorna. . . Ni los baños, ni los caldos de culebra, ni la conserva de tamarindos, nada me ha servido” (p. 86).

Ciertamente, el personaje padece de los nervios –nervios de descubrir su falta y sus instancias de deseo–. Para evitar tan dolorosa realidad, doña Irene se encarga de mostrarle la falta a los demás, a resguardo de la suya propia. De aquí que el sujeto histérico se empeñe en tramar intrigas. En *Histeria y teatro*, Recamier explica lo siguiente:

“Pensamos entonces en el comportamiento de la histérica de carácter, en las maravillosas facultades de que dispone para tejer intrigas [refinadas], fomentar dramas, entretejer equívocos, manejar a sus allegados, para manipular a los otros como títeres. El médico [psicoanalista] no es siempre la última víctima. ¿No decimos acaso que una histérica acaba siempre por encontrar un cirujano que la opere?” (1984: p. 36).

Por ello, la histérica se regocija en hacerle perder la cordura a los otros. Si desde la nosología clásica se relacionaba a la histérica con los síntomas orgánicos imaginarios y los actos fisiológicos “dramáticos”, ya desde esta perspectiva, doña Irene se logra entrever como un sujeto histérico.

Existe una relación interesante entre histeria y teatro. Al intentar definir las técnicas del teatro nos

topamos con la expresión y la dramatización escénicas que se desprenden de este, vía la actuación de sus personajes. Después de todo, el teatro es ese espectáculo en el cual un personaje se relaciona consigo mismo así como con sus semejantes y con sus espectadores, dando expresión exacta al papel que debe interpretar. Aunque la histeria no es una comedia, en ella también se puede vislumbrar el orden de la “expresión” que se ejecuta como una “dramatización”. Y precisamente lo que el sujeto histérico dramatiza es aquella escena edípica que un día le sancionó su deseo y le prohibió gozar. Es decir, la histérica dramatiza sus propias reminiscencias. En *Histeria y teatro*, Recamier vuelve a decir que el histérico

“delante de nosotros, en el hospital, revive y actúa el bombardeo que sufrió hace doce años en ocasión al éxodo; revive y mima con algunos segundos de intervalo el coito y el parto, lleva su ‘embarazo’ hasta el decimocuarto mes, repite sin fin sus ‘reminiscencias’, [. . .]” (1984: p. 16).

El histérico así da viva expresión a esos recuerdos que le emplazan sin cesar, recordando para no olvidar.

El sujeto histérico vive de recuerdos que inmortaliza por medio de sus síntomas conversivos. Después de todo, el histérico cumple un “rol” a la medida de sus reminiscencias en tanto intenta llenar el vacío de su propia falta. Dice Recamier que el histérico “no se suicida, no ama, representa la escena del suicidio o la escena del amor. Y detrás de su riqueza expresiva se está tentado de decir, con Klages, que no hay nada” (1984: p. 18). En todo caso, el histérico “se suicida” para luego levantarse una vez que cae el telón de su teatro. Y no es intencional. El sujeto histérico es incapaz de darle sentido a sus emociones, simplemente las sufre y las desfigura como lo hace un actor quien encarna a un personaje lleno de dolor. Como dice Lacan (2003), el sujeto histérico habla con su cuerpo y se pueden leer en él los signos de su propia falta, por medio de



Diferentes portadas de libros e ilustraciones para la obra de teatro "El Sí de las Niñas", de Leandro Fernández de Moratín

un telón –función de velo, argüiría él mismo– que le detrae de ver su dolor de ser, como propio. Aquí es donde histeria y teatro se bifurcan: mientras el actor usa la máscara y el maquillaje para dejar de ser él mismo y devenir en su personaje; el histérico emplea sus mismos fantasmas como pantalla de su propio goce, de su propia ficción.

Ahora bien, si para la medicina clásica la histeria se presentaba como la puesta en acto de un sinnúmero de síntomas conversivos, para el psicoanálisis, sin embargo, la histeria se estructura como una pregunta la cual tiene que ver con la posición sexual del sujeto. Esta interrogante puede formularse con la incógnita de ¿soy un hombre o soy una mujer? o, más precisamente, ¿qué es una mujer?, pregunta que vale para los sujetos de ambos sexos, ahí donde se proscribe una bisexualidad psíquica fundante. Sigmund Freud lo postula de esta manera: “El psicoanálisis no trata de describir qué es una mujer (tarea que difícilmente podría realizar), sino que indaga cómo llega a ser, cómo se desarrolla una mujer a partir de un niño con una disposición bisexual. El término basta” (1985: p. 116). Por ende, esta formulación teórica propone que a la feminidad se llega a saltos y por intentos, pero siempre será un lugar difuso ahí donde la pregunta insistirá en aparecer y convocar a todo sujeto: ¿qué quiere una mujer?

Esta pregunta subjetiva confirma, pues, la antigua idea de que existe una vinculación íntima entre histeria y feminidad. La estructura del deseo, como deseo del Otro, aparece en la histeria con más claridad que en cualquier otra estructura clínica. La histérica solo sostiene el deseo del Otro con la condición de no ser ella el objeto o la causa de ese deseo. La histérica no soporta ser tomada como objeto del deseo porque eso haría revivir la excoiación de su falta. Por ejemplo, en nuestra obra, doña Irene juega con el deseo de los otros, resguardándose de ser desembarazada de este. Es decir, procura el bien de los demás, a razón de ser exonerada del propio: “¿Y cuánto procuro tu bien, que no tengo otro pío sino el de verte colocada antes de que yo falte?”, le espetta a su hija Francisca (p. 58). A este respecto, vemos cómo doña Irene intenta asir el saber sobre el deseo y el ser-mujer. Ella sabe lo que la hija, en tanto mujer, necesita; pero cada vez que su deseo tiene que ser mostrado e interpelado, cae bajo el dolor de sus sufrimientos y el padecimiento de sus síntomas. Sufre para no saber nada sobre su propia feminidad.

La histérica, por lo tanto, necesita preguntarse sobre su naturaleza sexual desde un lugar que no le apunte su propia falta, pero que pueda responderle qué es una mujer. Paradójicamente, doña Irene escoge el lugar de la

maternidad para intentar adentrarse en los escollos de la feminidad, ahí donde la maternidad deviene el lugar de la ley y la autoridad. Es decir, la histérica se erige como Amo de un saber que desconoce. Se instituye como un Dios, en su versión masculina de ley, capaz de (re)conocer la infinitud de la feminidad:

“En todos los estados se sirve a Dios, Frasquita –dice doña Irene– pero el complacer a su madre, asistirle, acompañarle y ser el consuelo de sus trabajos, ésa es la primera obligación de una hija obediente. Y sépalo usted, si no lo sabe” (p. 54).

Al respecto, en *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*, Cañas Murillo afirma que “Doña Irene defiende que hay que enseñar a los hijos a obedecer ciegamente y da por cierto su derecho a elegir ella misma, por motivos particulares, la pareja de su hija sin contar con la directamente interesada” (2000: pp. 48-49). Supuestamente, y desde el lugar de la maternidad, la histérica reconoce la pregunta sobre la feminidad y cree responderla desde la esfera de la ley que ella misma ha asumido; sin embargo, la respuesta queda siempre abierta y sin contestar.

A este respecto, dice Foucault que “el registro de la ley hace de la histérica un saber vacío sobre la feminidad, dando tumbos, de aquí para allá, buscando la respuesta al qué es ser [una] mujer” (2000: p. 78). Muy bien se lo dice doña Irene a su hija: “Ya le

digo que es tiempo de mudar de bisiesto y pensar sólo en dar gusto a su madre y obedecerla" (p. 55). Con este tono autoritario parece promulgar que las mujeres nada saben sobre el deseo femenino, que el lugar de la feminidad está vacío, y que solo ella, en tanto depositaria de la ley, está capacitada para adentrarse en tales enigmas y dar respuesta a lo que su hija, como mujer, desea. Ya se pregunta doña Irene, en una de sus conversaciones con don Diego: "¿Qué se admira usted? Son niñas. . . No saben lo que quieren ni lo que aborrecen. . . En una edad así, tan. . ." (p. 55). Por lo tanto, es desde el lugar de madre que doña Irene advierte un deseo que le impele, pero que evita a costa de su propia sexualidad. Para ello, se ubica del lado de la madre, encarnando así el estatuto de la ley y del poder absoluto. A falta de padre –en todo caso "Padre muerto"– doña Irene asume la ley, la encarna y la ejecuta. El deseo de doña Irene se perpetúa, sin comprometerse, en el que ella considera el deseo de su hija. Y tal deseo se pone en evidencia haciendo valer sus artimañas y su autoridad beligerante.

La paradoja histórica se ubica, por lo tanto, en el punto ciego en donde el sujeto se victimiza en el lugar mismo en el cual se erige como amo y depositario del saber. Por un lado, cree saber lo que la mujer desea, y supone reconocer la infinitud de la feminidad. Constantemente, se coloca del lado de la autoridad, de la maternidad omnisciente que convoca la posible respuesta al ser mujer. Lo espeta Foucault de nuevo cuando afirma que "la Madre, con su imagen negativa que es la 'mujer nerviosa' constituye la forma más visible de esta histerización" (1976: p. 127). Sin embargo, y por otro lado, una vez interpelada sobre sí misma, sobre su propio deseo, la histórica se torna en interfecto del goce devorador del Otro. Parece recordarnos que ella es el producto de un amo insaciable que la tortura sin piedad. Aquí yace su paradoja subjetiva: La histórica es el semblante de un Amo que ella hace sobrevivir ante los otros, pero quien igualmente se torna en la víctima de tan infausto Amo. Es retroactivamente amo y esclavo. Así nos lo recuerda nuestro personaje:

"Porque me ven sola y sin medios y porque soy una pobre viuda, parece que todos me desprecian y se conjuran contra mí" (p. 86). Aquí el pobre sujeto histórico ha desocupado su lugar de Amo y se ha convertido en víctima de sí mismo, en carnada de su propia ley, en esclavo del mismo amo que lo secunda y lo interpela sobre su propio deseo. No deja de reclamar doña Irene:

"Al cabo de mis años y de mis achaques verme tratada de esta manera, como un estropajo, como una puerca cenicienta. . . Si vivieran mis tres difuntos. Con el último difunto que me viera, que tenía un genio como una serpiente. . ." (p. 87).

Aquí podemos ver una doña Irene indefensa y desamparada, colocada de tajo en el lugar de esclava, de despojo, es decir, en el "lugar de muerta". Fácilmente, ha pasado del lugar del saber y la ley, al recinto de la ignorancia, del agravio y la impotencia. Las palabras de doña Irene, en tanto histórica, nos recuerdan la escisión subjetiva de todo individuo y de la fractura que acaece entre el goce y el deseo de todo sujeto. Como doña Irene, la histórica oscila entre la audacia de un amo devorador y las artimañas de un esclavo ahíto.

Asimismo, doña Irene se esfuerza por indagar sobre su ser mujer, ora del lado del amo, ora del esclavo, e implica su cuerpo para acceder a tal saber. Su lugar de mujer y de madre le devuelve, como respuesta, un vacío insondable. Por ello, otro recurso que podría utilizar el sujeto histórico para reconocer la verdad del sexo es el registro de la escritura. La letra vehiculiza los significantes que podrían dar cuenta de su deseo femenino. Sabemos de antemano, sin embargo, que tal osadía tendrá también que fracasar. Esta relación histórica con el saber sobre el ser mujer tiene lugar en virtud de una carta⁶ que circula, de mano en mano, y que constituye la lógica histórica de toda esta obra dramática. Es decir, la carta –en tanto letra y escritura– pone en movimiento a los personajes así como a las implicaciones que la madre de doña Paquita tiene sobre sus ideales femeninos. La carta se convierte en un eficaz auxiliar del enredo histórico y se incluye en

el acto tercero como instrumento que posibilita la movilidad de la acción y el desarrollo pertinaz de los síntomas conversivos de nuestro personaje. Así lo introduce Rita: “La madre de doña Paquita [doña Irene] dio en escribir cartas y más cartas, diciendo que tenía concertado su casamiento en Madrid con un caballero rico, honrado, bienquisto; en suma, cabal y perfecto, que no había más que apetecer” (p. 47). La misiva posibilita también la culminación de la obra, y no se diga, que facilita el advenimiento del desenlace de los artificios histéricos de nuestro personaje, que gracias a ella, don Diego llega a conocer las verdaderas relaciones existentes entre su sobrino y doña Francisca. Es decir, la carta/letra impide que el goce histérico se exacerbe y se esparza por todo el texto y en sus personajes. La carta sirve aquí como dique de contención al desborde teatral de la histeria de doña Irene.

Ya la relación intrínseca entre sujeto y escritura se encuentra fijada en los anales mismos del psicoanálisis. Esta génesis la estableció el mismo Freud cuando descubrió la relación privativa entre lenguaje e inconsciente o, más precisamente, entre procesos inconscientes y escritura. Desde el instante en que lo inconsciente se trabaja a partir de una operación de desciframiento, la articulación referencial es de hecho. Para el psicoanálisis, el síntoma es escritura. En su *Seminario 8*, Lacan (2003) llega a decir que el síntoma es un mensaje enigmático que debe ser leído, descifrado y decodificado para poder ser eliminado. Más aún, el sujeto que lo padece, lo percibe como un mensaje opaco que viene desde un lugar desconocido, no reconociéndolo como propio. Así lo explica Lacan:

“Nos dicen que se trata del mundo de los mensajes que llamaríamos enigmáticos, lo cual significa, pero sólo para nosotros, los mensajes donde el sujeto no reconoce el suyo propio. [. . .] O sea que muchos de estos mensajes opacos de lo real no son sino los nuestros” (2003: p. 146).

Asimismo, el cuerpo de la histérica funciona como el texto que recoge las inscripciones, convertidas en síntomas, de sus conflictos subjetivos

inconscientes. De esta manera, el síntoma histérico es la escritura –en el cuerpo– de un indecible, de un saber imposible de descifrar. Es decir, la letra se hace carne y el cuerpo sufriente encarna esa literalidad. Freud no reconoce ninguna semántica del síntoma, no hace hermenéutica de él, ni siquiera lo pone en la mesa de la interpretación; él simplemente lo “lee”, porque para Freud, el síntoma es escritura. En esta lectura/re-escritura también existe otra suerte de conversión histérica, lugar en donde la carne deviene texto. El cuerpo deviene textual allí donde su sustancia está hecha de letra. Así, en el empeño de escribir lo imposible, el sujeto hace síntoma, siendo este efecto de sus propios textos, escritura hecha de carne, siempre litoral del sujeto con lo innombrable. En este sentido, el psicoanálisis se apropia de las huellas indómitas del corpus somático y las lee para luego reescribirlas. La carne se torna escritura; el síntoma deviene letra, y así se ha convertido en texto a ser leído y reescrito por el sujeto mismo.

Esta relación intrínseca entre la histeria de doña Irene y la escritura se gesta, principalmente, a partir de la representabilidad de la así llamada *agnición*. La agnición o anagnórisis hace, en *El sí de las niñas*, importante acto de presencia. Esta es entendida en el estricto sentido que la elabora Ignacio de Luzán en su *Poética* de 1757, quien la concibe como el paso de lo desconocido, lo encubierto, al develamiento de la verdad inherente a todo sujeto: “Agnición o reconocimiento. . . es pasaje improviso del desconocimiento. . . a ser felices o infelices en el drama” (Luzán, 1977: p. 470). En tal caso, afecta a sus personajes y a su manera de ver el mundo y de relacionarse con él. Es una suerte de sistema que postula un momento de iluminación, descubrimiento y autodefinition de la trama y sus personajes. Por lo tanto, la agnición “. . . afecta además de la acción o a los temas, también a los agonistas. Descubre caracterizaciones externas de personajes (situación social, económica, . . .), pero también caracterizaciones internas (verdadera forma de ser) de los mismos” (Cañas, 2000: p. 53).

Gracias a la anagnórisis es que doña Paquita llega a descubrir la verdadera identidad de don Carlos. Pero también a los sucesos, ya que, por medio de ella, don Diego termina por conocer las auténticas relaciones que se han establecido entre don Carlos y doña Francisca, y de los legítimos sentimientos amorosos de los dos jóvenes.

Con la técnica dramática de la agnición, representada en la obra bajo la égida de una carta, es imperante también que don Diego comprenda la situación circundante y retorne a su sano juicio, al darse cuenta, mediante un descubrimiento de la realidad objetiva (por un acto de anagnórisis), de su actitud ridícula de jugar el papel de galán allí donde no lo es. Esta capacidad de “asombro textual” es posible por la circulación de esta carta que posee valor de saber a condición de desconocer lo que ella dice. Lo afirma Lacan, a propósito de *La carta robada* de Edgar Allan Poe, cuando dice que “lo que quiere decir ‘la carta robada’, incluso ‘en suspenso’ es que una carta llega siempre a su destino” (1981: p. 35). La aparición de la carta por medio de la agnición se convierte pues en recurso importante para posibilitar el advenimiento del desenlace, al posibilitar su propio destino. Por medio de la misiva, la anagnórisis ayuda a descubrir los embustes histéricos de doña Irene y hace que sus tácticas conversivas pierdan todo valor significativo. La letra se impone al síntoma. El texto le gana al sexo ahí donde doña Irene reconoce, en y con la carta, la imposibilidad de imponer su ley y revelar una respuesta sobre el devenir de la feminidad. Esto inscribe la máxima lacaniana de que la letra (carta) es “la estructura esencialmente localizada del significante” (1981: p. 481). La carta, que ha circulado de mano en mano, ha sellado el goce soliviantado histérico que moviliza la caracterización de doña Irene.

Finalmente, la paradoja subjetiva histérica exployada a través de los síntomas (sexo) y la carta (texto), arrastra a la histérica a la pendiente de la “insatisfacción”. Ella busca la falta en el Otro y se la señala sin pudor. Esta artimaña para con la otredad es necesaria para que, en cada intento por

mostrar la falta del Otro, ella pueda posibilitar así el reencuentro con la decepción y la incompletud que, una vez más, le marcará su propia insatisfacción. En fin, el sujeto histérico nunca está contento con las acciones que ejecuta ni con sus resultados. Inconscientemente, se esfuerza para que el caos y la mala suerte invadan su vida y a los suyos. Es por ello que encuentra en la enfermedad, la desgracia y la muerte, un consuelo propiciatorio para continuar lamentándose y seguir en el aletargamiento de la incompletud. Así, la histérica vivirá, sin escapatoria, un estado permanente y latente de insatisfacción. Doña Irene se esfuerza porque su hija, y los que la rodean, hagan lo que ella exactamente quiere. Se empeña en que su decir se cumpla a rajatabla y a que su goce se esparza por doquier. Doña Irene no pierde ninguna posibilidad para imponer su deseo bajo la fuerza de la ley, bajo las máximas del “Nombre-del-Padre”, o bajo la retórica incisiva de la maternidad omnisciente. Lo entona Foucault en su *Historia de la sexualidad*:

“Padres, no temáis llevar a vuestros hijos al análisis: en él aprenderán que, de todos modos, es a vosotros a quienes aman. Hijos, no os quejéis demasiado por no ser huérfanos y siempre redescubrir en el fondo de vosotros mismos a la Madre-Objeto o al signo soberano del Padre: es gracias a ellos como accedéis al deseo” (1976: p. 138).

No obstante, esa “madre-objeto” se topa, constantemente, con la falla que viene de los otros, lo que resulta en su propia insatisfacción. Para ello introduce la estrategia de la queja: “¡Qué noche tan mala me dio! ¡Pues se detuvo el animal toda la noche de Dios rezando el ‘Gloria Patri’ y la oración del Santo Sudario! Ello, por otra parte, edificaba, cierto, pero cuando se trata de dormir [. . .]” (p. 53). Sin embargo, y a pesar de este dolor, doña Irene se empeña asombrosamente en su insatisfacción. Tanto se empeña que hace de ella su deseo: deseo de insatisfacción. La histérica desea estar insatisfecha porque la insatisfacción le garantiza la inviolabilidad fundamental de su ser. Cuanto más insatisfecha está, mejor resguardada queda contra la amenaza de un goce que ella percibe como peligro de desintegración y locura: “¡Yo he

de volverme loca!. . . ¡Francisquita!. . . ¡Virgen del Tremenda!. . . ¡Rita! ¡Francisca!” (p. 88).

La caracterización de doña Irene en *El sí de las niñas* infiltra, con sus intervenciones, mociones para responder a la pregunta de qué quiere una mujer. Su posición histérica plantea esta pregunta, una y otra vez, dando como resultado la imposibilidad de su respuesta. Insiste en preguntarse y responderse y, para ello, escribe una carta, recurre a la letra, pero termina siempre con una ausencia, con una insatisfacción, como contestación. Más aún, la hija le responde desde un lugar vacío, donde hay *nada* en respuesta a la incógnita de la feminidad. Ella nunca sabrá qué es y qué desea una mujer. De la ausencia actual de ese saber, se extrae, entonces, la conclusión de que es necesario reemplazarlo con la abnegación, la queja, la enfermedad y el don de sí mismo como sostén de la impotencia de su maternidad paradójicamente “todopoderosa”. La esperanza histérica –la de doña Irene– es que la pregunta de qué desea una mujer, tenga al fin la respuesta de una proposición universal que diga qué es la mujer. Mientras tanto se lamentará sin cesar de la suerte que le ha tocado vivir, de la hija que ha acabado con sus sueños, de la ingratitud de la gente que no la comprende, lo cual hace de su vida un eterno dolor de haber perdido algo que realmente nunca tuvo, a sabiendas de que ya ha sido perdido para siempre. Este será el eterno duelo de la histérica y con tal funesto suplicio se debate doña Irene en su intento, siempre fallido, de responder(se) sobre su deseo y su propia feminidad.

Notas

1. El término “goce” (*jouissance*) lo tomamos de las formulaciones epistémicas de Jacques Lacan. Entre las muchas acepciones de este concepto está aquel que dice que el goce se erige ante la paradoja de una “satisfacción” que el sujeto obtiene al padecer su propio síntoma y donde aparece como transgrediendo las improntas del deseo que insiste en (re)aparecer.
2. El *deseo* tiene que ver con la “verdad” del sujeto, mientras que el *goce* hace su entrada para contravenirlo y obturar su efusión. Por lo tanto, oponemos el goce ante el deseo: “La castración significa que el goce debe de ser rechazado para poder alcanzarlo en la escala invertida de la ley del deseo” (**Escritos I**: 324). El “goce” lacaniano es aceptablemente comprendido cuando se le estudia ante las teorías freudianas de “pulsión de muerte” y “compulsión a la repetición”. Para una mayor comprensión del tema, véanse las propuestas lacanianas trabajadas tanto en sus escritos como en sus seminarios de 1953 a 1958. Una explicación detallada del concepto “goce” se encuentra en: Braunstein, Néstor A. (2006). *El goce: un concepto lacaniano*. México: Siglo XXI.
3. Lacan hace una distinción, hartamente compleja, entre el pequeño “otro” y el gran “Otro”. Sus diferentes acepciones las va trabajando a lo largo de toda su obra con diferentes categorías, las cuales no se mencionan aquí. Sin embargo, para nuestros propósitos, diremos que el pequeño otro se refiere al semejante, a la imagen especular que le devuelve el Yo ante el espejismo de sus propios conflictos. Al contrario, el gran Otro representa la otredad absoluta, Otro que representa el todo y la ley. Para Lacan, el *otro* pertenece al orden de lo imaginario en tanto que siempre es producto de una “ilusión” especular, mientras que el *Otro* es del registro de lo simbólico porque deviene “alteridad radical y singularidad inasimilable por la palabra”. Con esta acepción, véanse los Seminarios III y VIII de Lacan.

4. "Histeria" es un vocablo que etimológicamente deriva del griego *hysteron* que significa "útero".
5. A este respecto, Néstor A. Braunstein afirma que "la histérica querrá ser escuchada si lo que el Otro quiere es que se le hable. [. . .] Ella demanda ser oída, pide el tiempo del Otro como medida del deseo de su palabra. [. . .] suspensiones de la frase, entrecortamientos por llantos y suspiros, insinuaciones de relatos sabrosos o dolorosos que se postergan, creación del suspenso en torno a una revelación que tarda, rodeos y desviaciones en apariencia caprichosos cuando el Otro formula una pregunta, dosificación cuidadosa de las confidencias, aproximaciones sesgadas a lo escabroso". Braunstein, Néstor. (2006). *El goce: un concepto lacaniano*. México: Siglo XXI, p. 217.
6. Tanto en inglés como en francés, por ejemplo, se puede notar que los vocablos *letter/lettre* significan "carta" y "letra", según sea su contexto. Aquí los utilizamos en su doble sentido.

Bibliografía

- Braunstein, Néstor A. (2006). *El goce: un concepto lacaniano*. México: Siglo XXI.
- Cañas Murillo, Jesús. (2000). *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Checa Beltrán, José. (1998). *Razones del buen gusto (Poética española del neoclasicismo)*. Madrid: CSIC.
- Fernández De Moratín, Leandro. (1967). *El sí de las niñas. Teatro completo*. Barcelona: Editorial Bruñera.
- Fernández De Moratín, Leandro. (1976). *Diario (1780-1808)*. Eds. R y M. Andioc. Madrid: Rivadeneyra.
- Foucault, Michel. (1976). *Historia de la sexualidad. Vol. I*. Trad.: Ulises Guiñazú. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. (2001). *El nacimiento de la clínica*. Trad.: Francisca Perujo. México: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund. (1985). Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos. *Obras completas*. Vol. 19. Trad.: José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, Jacques. (1981). *Escritos I*. Trad.: Tomás Segovia. México: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. (2003). *Seminario 8: La transferencia. 1960-1961*. Trad.: Enric Berenguer. Buenos Aires: Paidós.
- Lozano, Luis. (1974). Recursos psicológicos de *El sí de las niñas*. *Explicación de textos literarios* Vol. 3. N.º 1.
- Luzán, Ignacio De. (1977). *Poética*. Barcelona: Labor.
- Recamier, P.C. (1984). Histeria y teatro. *Las histerias*. Ed. Jorge J. Saurí. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sebold, Rissell P. (1980). Autobiografía y realismo en 'El sí de las niñas'. *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Bolonia: Piován.