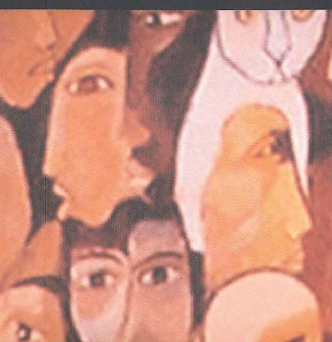




Estudios Teóricos en Psicoanálisis



# Re-vuelta psicoanalítica

Max Hernández / Moisés Lemlij

Editores



## Capítulo 10



FONDO  
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. 90 AÑOS

Maestría en Estudios Teóricos en Psicoanálisis de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Comité editorial

*Roxana Navarro*

*Pilar Ortiz de Zevallos*

Comisión científica

*Jorge Bruce*

*Augusto Escribens*

*Marcos Herrera*

*Joelle Hüllebroeck*

*Jorge Kantor*

*Carla Mantilla*

*Luis Millones*

*Francisco Otero*

*César Pezo*

*María del Carmen Ramos*

*Re-vuelta psicoanalítica*

Primera edición: febrero de 2007

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007

Plaza Francia 1164, Lima 1 - Perú

Teléfonos: (51 1) 626-6140, 626-6152

Fax: (51 1) 626-6156

[feditor@pucp.edu.pe](mailto:feditor@pucp.edu.pe)

[www.pucp.edu.pe/publicaciones/fondo\\_ed/](http://www.pucp.edu.pe/publicaciones/fondo_ed/)

Corrección de estilo: Rosa Díaz S., Luis Andrade

Traducción al inglés de los resúmenes: Rosario de Cárdenas

Diseño de cubierta e interiores: Juan Carlos García Miguel

*Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio y bajo cualquier modalidad, sin la autorización previa y escrita del editor, excepto citas, siempre que se mencione su procedencia.*

ISBN 9972-42-785-4

Hecho el depósito legal 2006-10922 en la Biblioteca Nacional del Perú

Impreso en el Perú - Printed in Peru

Síntomas del *prime-time*:  
risas históricas en *Mi bella genio*

Max Hernández Calvo\*

*Mi bella genio* revela una narrativa ambivalente sobre el deseo, que define su *escena primaria* en función del encuentro entre sus personajes principales. La peculiar estructura edípica de esta relación apunta a la histeria como un modelo clave. El análisis se centra en la duplicidad frente a lo sexual y las fantasías en torno al desear, esencialmente desmentidas, que encarnan los personajes y los significantes que los identifican. Finalmente, una lectura de la serie en clave fetichista, en relación con su contexto histórico, interpreta la búsqueda de satisfacción simbólica de las tácitas demandas enfrentadas por una comedia familiar de horario estelar.

Palabras clave: deseo, desmentida, histeria, Nombre-del-Padre, *objet petit a*, fetiche.

\*

*I Dream of Jeannie* offers an ambivalent narrative about desire, defining its *primal scene* regarding the encounter between its main characters. This relationship's peculiar Oedipal structure suggests hysteria as a key model. The analysis focuses on duplicity towards sexuality and the essentially disavowed fantasies concerning the act of desiring embodied in the characters and the signifiers that identify them. Finally, a reading of the series in a fetishistic key regarding its historical context interprets the search for symbolic satisfaction to the tacit demands confronted by a prime-time family sitcom.

Key words: desire, disavowal, hysteria, Name-of-the-Father, *objet petit a*, fetish.

---

\* Artista, crítico de arte y curador independiente. Departamento de Arte de la PUCP y magíster en Estudios Teóricos en Psicoanálisis.



## Introducción: el cuadro clínico

18 de septiembre de 1965, 8.00 p.m., *prime-time* (horario estelar). La NBC estrena en los Estados Unidos *Mi bella genio* (*I Dream of Jeannie* en idioma original), una historia de fantasías y deseos con resonancias sociales —y privadas (gracias, Barbara Eden)— considerando su popularidad (1965-1970, y aún continúan las repeticiones). La historia se inicia cuando un astronauta, el capitán de la Fuerza Aérea —luego promovido a mayor— Anthony Nelson (Larry Hagman), aterriza de emergencia su cápsula espacial en una isla desierta en el Pacífico Sur. Cual náufrago, recolecta maderos, rocas y cocos para dibujar una señal de SOS. Entre los detritos recolectados hay una misteriosa botella de diseño arábico, hasta ahora inadvertida. Al terminar de escribir su señal de auxilio colocando la botella, esta vibra y cambia de posición, por lo que Nelson la acomoda pero, nuevamente, ocurre lo mismo. Luego de examinarla, destapa la botella, la desempolva y emerge de ella una nube de humo que se transforma en una genio llamada Jeannie (Barbara Eden), una atractiva joven rubia vestida en un vaporoso traje de harem que estuvo aprisionada en la botella por dos mil años.

Una vez aparecida, la genio se arrodilla ante el capitán y exclama en supuesto árabe «Sus deseos son órdenes, Amo». Nelson queda mudo de la impresión y la genio lo toma en sus brazos y lo besa. Después de una serie de malentendidos ligados a solicitudes de ayuda con pantomimas, Nelson, frustrado, indeliberadamente desea que la genio hable en inglés, a lo que ella responde —en inglés— «debo encontrar alguna manera para complacerlo, Amo», añadiendo «puede pedir cualquier cosa de su esclava, Amo». Nelson pide un helicóptero y en agradecimiento decide liberar a Jeannie. No obstante, la genio, quien se ha enamorado a primera vista del capitán, lo sigue oculta entre sus pertenencias a su hogar en Cocoa Beach, Florida.

Los otros personajes son el mayor Roger Healey —Bill Daily—, íntimo amigo de Tony Nelson y única persona enterada de la verdadera existencia de la genio, y el Dr. Alfred Bellows —Hayden Rorke—, un psiquiatra que anda tras los pasos de Nelson, convencido de que sufre de delusiones (pues durante un examen a raíz del accidente Nelson le contó lo ocurrido). La comedia explota las intromisiones de la genio en la vida de Nelson y tiene como eje el choque cultural que supone para Jeannie vivir en los Estados Unidos de mediados de los sesenta. Pero el choque se da también entre la



magia y la ciencia y, como consecuencia, tanto Nelson como Healey suelen estar en apuros.

Esta serie corresponde al auge de las comedias de tipo fantástico —*magic sitcom* o *magicom*—, el subgénero más fecundo y el tipo de programa más popular de la TV estadounidense de la década de 1960 (Marc 1997), década de marcada convulsión social y política.<sup>1</sup>

### ***Your wish is my command, Master***

La relación entre el capitán Nelson y Jeannie se inicia con una frase propia de una de las fantasías eróticas quizá más comunes en nuestra cultura.<sup>2</sup> Esta frase, con todas sus resonancias de película pornográfica, no responde a su propio subtexto erótico o, como en el porno, a su valor como pretexto para el sexo, sino que se desentiende de estos. Pronunciada en el marco de una *sitcom* familiar, su contexto ha controlado cuidadosamente toda insinuación sexual.<sup>3</sup>

Aunque la fantasía de sumisión es textual, la frase es más que predecible expresión de una sociedad patriarcal haciendo literal la división de roles de género de la época. En el marco de la historia, esta frase habla de algo más. Habla de sexo, claro. *Your wish is my command, Master*. La inconfundible carga sexual es evidentemente latente. Pero todo su sentido radica precisamente en su latencia. Se trata de una promesa sexual —oblicua— *que nunca se ha de cumplir*.

### **La escena primaria (que no fue)**

Un joven astronauta que viajaba en un cohete (esos largos y puntiagudos cilindros metálicos) se encuentra varado en una isla desierta. En ese trance, halla accidentalmente, y sin saberlo, una botella que incesantemente aparece, cuya peculiar forma evidenciaba un sentido fálico tan ilustrativo que no hace falta ser Freud (o el Dr. Bellows) para advertirlo.

---

<sup>1</sup> Basta mencionar la guerra de Vietnam (1964-1975) y los asesinatos de Malcom X (1965), Martín Luther King Jr. (1968), John F. Kennedy (1963) y Robert Kennedy (1968).

<sup>2</sup> Su pretensión de generalidad se ampara en sus afinidades con las fantasías infantiles tempranas de omnipotencia e indiferenciación con la madre.

<sup>3</sup> Sintomáticamente, el ombligo de Barbara Eden siempre se mantuvo oculto por censura de la NBC (Douglas 1995: 134).

Dos accidentes pactan el momento de concepción de esta serie, ambos con alcances sexuales. El primero, un accidente propiamente dicho, es la precipitación de una nave espacial que tiene problemas para penetrar la estratósfera. El segundo, más bien un encuentro, es el develamiento de un objeto que, no siendo percatado, no puede dejar de ser visto (la botella se encuentra, por así decirlo, en el inconsciente y fuera del consciente de Nelson: está *desmentida*).

Hecho el hallazgo, este cobra centralidad. Luego de destapar la botella y desempolvarla, brota un denso humo color rosa de su interior que se materializa en una mujer: Jeannie había (re)nacido.

Esta escena seminal tiene como clímax la aparición del personaje que da nombre a la serie. Así, su *escena primaria* tenía todas las insinuaciones sexuales posibles, pero ninguna manifestación concreta.

### La escena primaria (que pudo ser)

Un astronauta en una solitaria isla en el Pacífico Sur y una genio salida de una botella. Una guapa, rubia, contorneada, sonriente y coqueta genio. Pantalones de *chiffon* rosa. Brassier rojo con bordes dorados. Chaqueta de bolero con pompones. Tocado drapeado con *chiffon*. Es decir, vestida con un verdadero traje de harem.

—*Your wish is my command, Master.*

Y el deseo es que hable en inglés.

En términos de la narración, este deseo expreso produce un anticlímax sexual. Pese a haberse establecido una relación de comunicación —verbal— (emisor-mensaje-código-receptor-respuesta), en una dimensión esencial esta no ha sido realmente establecida. La forma y la circunstancia del mensaje, el contexto y los elementos paratextuales son críticos para el mensaje (como los códigos de vestimenta, el lenguaje corporal, etcétera). La carga sexual y erótica presente en este escenario es el mensaje mismo: *la realidad de la fantasía es el mensaje*.<sup>4</sup>

Si el sentido sexual no ha sido comprendido, no ha habido comunicación efectiva. La respuesta —deseo que hables en inglés— parece implicarlo. ¿Pero qué significa este deseo? ¿Es realmente la expresión de que el sentido sexual del mensaje no fue captado,

---

<sup>4</sup> Más aún, à la McLuhan, la TV concierne a la materialización imaginaria de la fantasía. A ello remite no solo la genio materializándose (su condición de *efectos especiales* es de por sí sugerente) sino también su condición de genio soñada: *I Dream of Jeannie*.



dando lugar a una respuesta ajena a su signo erótico y, por ende, anticlímax? ¿O acaso todo lo contrario?

Dicha respuesta indica la simultánea comprensión e incomprensión del mensaje. Así, su sentido radica en el distanciamiento de lo sexual como un reconocimiento y una huida de la demanda que esta oferta del deseo supone. Su dimensión paradójica es el efecto de la inscripción de una desmentida. El sentido sexual en cuestión se asume y se niega cuando la demanda es respondida como si no se hubiese entendido en primer lugar; es decir, la respuesta pretende ser la solicitud de un terreno semiótico compartido que permita entender una demanda que ya ha sido contestada.

En términos del mensaje, sin embargo, el contexto no se resume a sus referentes erótico-iconográficos. No es solo cuestión de disfraces como literal actuación de fantasías sexuales estereotipadas. Es un asunto de *roles*. Y en la situación descrita se delinea un contexto edípico: los personajes establecen simbólicamente una relación padre-hija, en tanto hay una *escena primaria* de la que «nace» la genio. Pero en esta, curiosamente, no hay madre, lo cual la convierte en una peculiar escena masturbatoria. Jeannie mana de la botella. Y sin madre, únicamente hay una vía doble que une a (simbólicos) padre e hija por la que transita el deseo a su libre antojo.<sup>5</sup> A menos que la ley lo prohíba.

## La ley del deseo

«Padre» e «hija» y un deseo que insiste, como una oferta impulsivamente planteada. Deseo invocado y conjurado con la frase *Your wish is my command, Master*, pronunciada obligatoriamente, *como por instinto*. En tal medida la frase pide reconocer el propio deseo y enunciarlo para satisfacerlo. No obstante, esta oferta es rechazada o, más bien, *desmentida*. Porque la ley lo prohíbe.

Si bien los roles de cada personaje definen el escenario edípico, lo que regula sus relaciones lo determina como tal: la estructura del deseo y la estructura de la ley. Y aquello que sostiene ambas es el *Nombre-del-Padre*, alusivo a la función simbólica de nombrar, acto que encarna la Ley (Lacan [1973]1981; Roudinesco y Plon 1998). No en vano Nelson resalta el ejercicio de nominación, desde el acceso a la identidad para Jeannie, con el lenguaje, hasta las denominaciones por rango militar.

---

<sup>5</sup> La dimensión edípica de esta relación fue subrayada por el propio Dr. Bellows dentro de la mismísima serie, si bien invirtiendo la figura aquí descrita. Para el psiquiatra, en la historia que le narra el capitán Nelson (tomada como alucinación), dado lo bella, deseable y servicial de la genio, Jeannie no es otra cosa que una representación de la madre del astronauta.



La genio (re)nacida de la manipulación de la botella llama «Amo» a quien le dio vida, poniendo en evidencia un orden patriarcal ya interiorizado. Un mandato lo regula, estipulando una obligación (conceder deseos) y definiendo identidades (genio-amor). Es la regla nominal la que condensa y garantiza la Ley, al punto que el nombre del «padre» de Jeannie es, en efecto, el *Nombre-del-Padre*. El «Amo» es la ley, más aún siendo capitán de la Fuerza Aérea, representativa de la ley patriarcal por derecho propio.

En esta relación edípica, la fluidez del vínculo padre-hija está garantizada por la ausencia materna, y este vínculo ha sido definido de forma sobredeterminada como el del deseo. Definido simbólicamente por las (in)vestiduras de los personajes: las Fuerzas Armadas, el harem, definido normativamente por el *contrato social* que regula a la genio compeliéndola a conceder *cualquier deseo* y definido pulsionalmente por la libido que ha producido de la alegórica masturbación de Nelson una «hija» *sexualmente madura y accesible*.

Pero este deseo ha sido renegado porque la ley lo prohíbe. Y porque el nombre del padre es el *Nombre-del-Padre*. Cómo objetar la ley si uno es la ley, si el padre «real» (representante del biológico) y el padre simbólico (con investiduras oficiales) son uno y lo mismo. Sin embargo, la prohibición del incesto identifica a uno de los padres como rival. Sin madre, la vía del deseo está prácticamente libre. Pese a ello, el deseo —sexual— es sustituido por otro —lingüístico—, porque aunque la vía esté libre, se teme transitarla. La facilidad incestuosa, antes que un catalizador del deseo, es un disparador de la angustia de castración que llama a la represión del impulso sexual. Podría parecer paradójico que siendo Nelson la ley, se tema a sí mismo. Sin embargo, como capitán, está sujeto a la ley simbólicamente (el orden que debe encarnar y resguardar) y jurídicamente (las normas militares). De hecho, uno de los principales temores de Nelson (y una premisa de los gags de la serie) es el entrar en conflicto con sus superiores por causa de Jeannie, lo que se traduciría en su degradación, un equivalente castrense a la castración.

Enunciar el deseo es el verdadero problema. Por ello, se pide un deseo lingüístico, porque decir el deseo está vetado (pues se sustrae a la conciencia); solo puede expresarse substitutivamente, en sublimación o síntoma. Este deseo lingüístico enuncia de la única manera posible —transfigurada— el deseo sexual. Acaso aquí, con respecto a Jeannie, el poseerla (sexualmente) subyace al conquistarla —con todas sus asociaciones «coloniales-imperiales»— para su universo simbólico (lingüístico).

En el triángulo edípico, el padre rival es guardián del tabú en tanto fantaseado ejecutor de la pena. En este escenario no hay madre, pero hay un sustituto: la botella de la que «nace» la genio. Empero, su significación es ambivalente. Por un lado, la botella es iconográficamente fálica en su forma y su acción (eyacula). Por otro, es alegóricamente uterina en sus cualidades internas (suave, acogedor) y su función (acunar).

### **Toda botella lleva un mensaje**

Simultáneamente fálica y uterina, la botella recuerda al fetiche, falo sustituto de la madre: «conmemorando un momento fundacional en la etiología de la conciencia» (Apter 1993: 4). Ella conmemora un evento traumático ligado a la castración; en este caso, el accidente aeronáutico: la caída del cohete es gráfica en su simbolismo. Recuerda, a la vez que enmascara, tal evento, debido al significado que adquiere en sí misma. Como símbolo fálico, en contraposición con aquel otro descomunal (el cohete), la botella resulta siendo mucho más catectizada, indeleblemente inscrita en Nelson, siempre atento a ella. Pero al acontecimiento traumático (el accidente) le sobreviene otro, resignificándolo *après-coup*: la confrontación del sujeto con su deseo. La botella encubre, en su forma fálica, el sentido simbólico adquirido por la precipitación del cohete dada la pregunta de Jeannie revelada como solicitud sexual.

La botella también representa a la ley de manera ambivalente. Tótem y tabú. Lugar de reposo para la genio, un recinto santificado y profano instrumento de castigo que Nelson emplea con Jeannie, enviándola a su botella cuando lo *desobedece*. Su presencia proclama la norma, siendo un objeto coercitivo —como cárcel— y garantiza la ley, representando la vida (como lugar de origen de la genio) y la muerte (que el encierro punitivo metaforiza). Y su ausencia igualmente concierne a la norma, pues también la proclama. Cuando se extravía (episodio 50, «One of our Bottles is Missing»), la angustia que despierta es sintomática. Este síntoma acaso responde, simultáneamente, al levantamiento de la prohibición y la liberación del deseo (no hay dónde encerrar a Jeannie) y a la materialización simbólica de una castración (la pérdida del falo). Aunque como objeto fetiche, su ausencia, más que ilustrar, desenmascara la ominosa realidad de la castración.

Al igual que la «carta robada», esta botella se ofrece a la vista de todo visitante, cual trivial ornamento; sin embargo, su significado es un gran secreto, al ser un objeto sagrado que ha de resguardarse. Esta botella estructura una historia donde *la orientación*



*decisiva del sujeto es recibida de su itinerario; el itinerario de un significante* (Lacan 1988). Como la «carta robada», la botella (símbolo fálico) existe sin ser reconocida en su real dimensión como significante central al sujeto, Nelson (acaso un *Significante-Amo* para el amo). Por eso la emplea como mero elemento en la construcción de un significante (la palabra SOS) —no casualmente una llamada de auxilio— hasta que la botella solicita y recibe una atención a la altura de su investidura o, más bien, de su capacidad de ser investida y de investir. Con su frotación se da inicio al nudo de la serie (y del deseo).

## El lenguaje del deseo

La renuncia al deseo sexual (incestuoso) se lleva a cabo en Nelson sustituyéndolo por un deseo enteramente diferente, lingüístico, sobredeterminado por la represión del instinto y el significado del *padre*.

Como objeto (instrumento), el idioma posibilita la comunicación. El proceso de aprenderlo evoca la estructura jerárquica de profesor-alumno, análoga a la de padre-hija (Nelson impone el inglés a Jeannie), siendo un legado *paternal*. Aunque prima la noción de *lengua materna*, esta *segunda lengua* la suprime. Implica, entonces, una tradición heredada: la pertenencia (o incorporación) a un linaje. *Y la lengua también es un sistema de reglas*.

Esta noción del lenguaje revela el sentido profundo del deseo de que Jeannie hable en inglés. Siendo un sistema de reglas, de representaciones, se trata fundamentalmente de un orden simbólico, *determinante del sujeto, pues este es su efecto* (Lacan [1973]1981). Por lo tanto, el lenguaje es una suerte de partida de nacimiento. Pero hay más. Que hable en inglés no es verdaderamente un deseo. Solo se presenta discursivamente como tal. Parece más bien su antítesis. Este *precepto* es la institución del *orden simbólico*: aquello que nos distancia de lo *real* de la pulsión.

He aquí el sentido de la botella y su mensaje. Esta condensa la institución del orden simbólico y lo *real* de la pulsión. Su itinerario define la orientación del sujeto: la vida de Nelson se define con la aparición de la botella. La posibilidad de ser rescatado se materializa cuando deja de tomarla como un sintagma (como parte del texto que escribe sobre la arena) y la asume como un significante. Destapar la botella da lugar a su rescate, así como confronta a Nelson con el enigma del deseo, lo *real* de la pulsión. Igualmente para la genio, su propia existencia se define de acuerdo con la botella, en principio, según esté tapada o destapada, cosa que a su vez la enfrenta a su relación con el deseo.



La botella es un objeto que parcialmente encubre lo *real*; ha surgido del *encuentro fallido* con lo *real* (Lacan [1973]1981): un accidente aeronáutico (traumático por definición), una confrontación eludida con el deseo e, incluso, de lo *real* mismo, como su sentido inconmensurable (mágico) sugiere. Por eso produce angustia, como al inicio de la serie, cuando Nelson se percata de que la tiene consigo y no sabe qué hacer con ella. Este *souvenir kitsch* ocupa un lugar *excesivo* en ese hogar: anuncia un lugar *otro*. Su carácter de *objeto sublime* se insinúa así, siendo «un objeto que, por azar, se encuentra ocupando el lugar de... *das Ding*, el imposible-real objeto del deseo» (Žižek 1989: 194). La botella, con toda la simpleza de su *allure*, señala el lugar que ocupa y que cubre, el vacío inconmensurable de lo *real*.

Acaso la sublimidad de la botella sea excrementicia, próxima a un «objeto anal», resto de lo *real*, pues «opera como una condición positiva para la restauración de la estructura simbólica: la estructura de los intercambios entre los sujetos solo puede aparecer en cuanto se encarna en ese elemento material puro que actúa como su garantía» (Žižek 1994: 11-12). En este caso, la estructura simbólica quebrada por el accidente, no el de la precipitación, sino el de la confrontación imposible de dos órdenes «universales» (tecnología versus magia), expuesta en el imposible intercambio entre Nelson y Jeannie.<sup>6</sup> La botella aquí intermedia en la relación entre ellos, respaldando el poder (simbólico) que un capitán-mayor cree tener (¿acaso convertida ya en fetiche religioso: *fetisso*?). En ese sentido, repara incluso la estructura simbólica del orden patriarcal, garantizando este poder de Nelson aun frente a aquel otro —inconmensurable— de Jeannie.

### Deseos remotamente controlados

En 1965, *I Dream of Jeannie* era la primera serie de televisión que abordaba la convivencia hombre-mujer fuera del matrimonio. Si bien era un período de transformaciones sociales fundamentales, como la revolución sexual, la televisión no era precisamente una de sus trincheras. Más aún, una comedia familiar no parecía indicada para enarbolarse la bandera de tal revolución. Sin embargo, no podía permanecer inmune al clima de la época.

Tal presión de lo sexual (desde la revolución sexual hasta las demandas feministas) no podía ser abiertamente asimilada a la cotidianidad del mensaje televisivo. Pero tampoco podía ser anulada cándidamente. Tales conflictos emergerían eventualmente. Y probablemente como síntoma.

---

<sup>6</sup> Su imposibilidad se expone en el plano del deseo, donde la asimetría es total.

***This show is hysterical!***

*I Dream of Jeannie* tiene en la histeria un referente, cuando no un modelo de su dinámica. La fijación edípica estructura la narrativa del programa, estando manifiesta en la pareja primordial padre-capitán Nelson e hija-Jeannie, representando los órdenes científico-militar (¿moderno?) y mágico (¿premoderno?). Por un lado, el discurso de la razón, la tecnología y el progreso como dignos representantes de la ley patriarcal (al ser el programa espacial uno de los grandes logros de la tecnocracia militar, por definición masculina). Por otro, el arrebató del deseo, de la pulsión como agencia del principio del placer, afirmado en el poder mágico de satisfacción absoluta (no en vano desplegado en un parpadeo, clausura del mundo externo como cimiento del principio de realidad); poder encarnado en una mujer, asociada por estereotipo con lo sensorial, lo intuitivo, lo irracional.

Concordando con el modelo histérico, la presión actúa en el núcleo de la serie misma como el mecanismo de defensa privilegiado contra las presiones de lo sexual. La censura del ombligo de Jeannie (véase la nota 3) lo grafica, aunque contrasta con la sexualización de la actriz por medio del vestuario. Así, las posibilidades de placer visual son administradas de manera ambivalente: el voyeurismo «focal» es negado (encarnado en el ombligo); sin embargo, se promueve un recorrido visual del cuerpo (mediante la vestimenta). Igualmente saltante es la dimensión disociativa de la serie (y del mismo subgénero *magicom*), dada la manera fresca de desembarazarse temáticamente del momento histórico en el que se produjo.

Lo histérico también está en Jeannie y su extrema fijación edípica. El *padre* (Anthony Nelson) es *todo* para ella, al punto que su relación está fundada en la sumisión categórica amo-esclavo. Nelson, en tanto capitán (y luego mayor) de la Fuerza Aérea, refuerza tal fijación robusteciendo su imagen paternal fuerte, altamente masculina, de riesgo y conquista.

La ausencia práctica de una madre (el personaje aparece tardíamente) afianza esta lectura. Siguiendo la pauta clínica, la falta de atención materna conduciría a que el afecto sea dirigido a la figura paterna, quien resulta extremadamente excitante, en tanto las necesidades orales no satisfechas entran en combinación con preocupaciones genitales, magnificando así la dinámica edípica (McWilliams 1994). El encierro milenarío significaría necesariamente un déficit de atención maternal para Jeannie, pero también equivaldría a un período de latencia que desemboca (con la liberación-nacimiento) en una etapa genital (su sexualización lo indica). La botella evoca la fijación oral, implícita en la obsesión por satisfacer al «Amo»: Jeannie requiere que el deseo salga de *sus labios* para poder ser ella misma una suerte de *pecho bueno* (kleiniano).



## Jeannie von N.<sup>7</sup>

Jeannie es de Nelson. Tal sentido de pertenencia, más real que simbólico, no se basa en un contrato matrimonial, sino en uno casi de compraventa, pues estipula una relación sujeto-objeto. Es Jeannie misma la que establece el nexo con Nelson en términos de posesión. Pero es un tipo curioso de relación posesiva, pues ella, quien se objetualiza, demanda cercanía.

Esta proximidad, aun implicando un nexo subjetivo, no la *subjetiviza* plenamente sino que la constituye en *súbdito*. Sus (ansiosas) atenciones a Tony Nelson se caracterizan por una emocionalidad exagerada e intensa, artificial incluso. Tales deseos amplificados de cercanía y afecto, con fuertes tintes eróticos no asumidos —no conscientes— acaso señalan *el retorno de lo reprimido*. Aparentemente, la ingenuidad de Jeannie le impide reconocer la carga sexual de su comportamiento. Su proximidad con Tony se rige por un afecto desexualizado, platonizado incluso, irónicamente contrapuesto a la hipersexualización de su personaje, que se traduce en la convivencia sin sexo de dos personajes-estereotipo de fantasías sexuales.

Lo seductor de su comportamiento busca la atención que reasegure que ella es aceptable. Su obsesión por la aprobación del «Amo», un tópico de la serie, apunta a cerciorarse de que su género es apreciado (McWilliams 1994), pues el único poder de ser mujer que *I Dream of Jeannie* ofrece radica en la seducción. La magia es un asunto de genios, pero la seducción, en el conservador universo televisivo, es un asunto de mujeres, de *históricas* incluso.<sup>8</sup> En dicho contexto, exhibir el cuerpo transforma un sentido pasivo de inferioridad en un sentimiento activo de poder a través de lo físico, por lo que, como señala McWilliams, el sentir que la única potencia en la feminidad es el atractivo sexual puede llevar a sobreinvertir la imagen, traduciéndose en la aversión al envejecimiento. «The Girl Who Never Had a Birthday» (parte 1 y 2, episodios 40 y 41) presenta esta aversión como fóbica.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> La referencia es obviamente a Emma von N., el famoso caso de histeria de Freud.

<sup>8</sup> Curiosamente, los gestos sobredramatizados, tan histriónicos de Jeannie, evocan por momentos las fotografías tomadas por Charcot para ilustrar los períodos históricas.

<sup>9</sup> En dichos episodios, Jeannie desea desesperadamente saber su fecha de nacimiento, cosa que Tony Nelson y Roger Healey deciden averiguar con las supercomputadoras de la NASA. Pero Jeannie se arrepiente, pues la posibilidad de envejecer se materializa en dicho conocimiento, y se niega rotundamente a saber tal fecha, espantada.



Jeannie es histriónica. Dramatiza su afecto y evidencia sentimientos de inseguridad en su constante solicitud de aprobación y sus permanentes (aunque notoriamente fallidos) esfuerzos de integración en la sociedad estadounidense. Sus celos caracterizan esa inseguridad y su marcado puerilismo insinúa su fondo histérico. Por una parte, está relacionado con la desvalidez a la que apela para desviar los problemas (escondiéndose en la botella para evitar reprimendas del Amo-padre). Por otra, este carácter infantil determina sus posibilidades de lidiar con un mundo dominado por *otros* percibidos como extraños y poderosos (McWilliams 1994).

### Entre las sábanas del Amo...

Pese a que los personajes encarnan estereotipos de sexualidad (desde la hipervirilidad activa, entroncada con lo militar-astronáutico, hasta la entrega pasiva encarnada por la genio-concubina de harem, la relación de la serie con la sexualidad es en extremo contradictoria. Hay convivencia pero no hay sexo. Sin regulación social ni religiosa (convivencia fuera del matrimonio), el platonismo de la relación entre los personajes trasunta una angustia moralista-represiva. Empero, la exhibición del cuerpo de Jeannie es un llamado sexual al televidente. Si bien hay tensión sexual entre los personajes, la tangible sexualidad de Jeannie es intangible para Nelson: se mira pero no se toca, y el que solo mira es el televidente —y el voyeur—.

Jeannie es un personaje sexualmente cargado que no registra la presencia de su carga; su sexualidad la posee y no al revés. Esta la cubre y se descubre en su piel expuesta, pura imagen. No se toca. Se contempla. Es la intangibilidad de una sexualidad ofrecida solo visualmente.

Si la actitud *naif* de Jeannie con respecto a su sexualización refleja la inconciencia de su propia sexualidad —es decir, la sexualidad femenina presentada como *inconsciente*—, la presentación de ese cuerpo sexualizado entraña el reconocimiento del deseo masculino, llámese su *conciencia*. Por parte de la televisión, esta dualidad sugiere la dificultad de asumir la sexualidad de la mujer en un momento de creciente presión de las demandas feministas de igualdad. Estas presiones son asumidas de manera ambivalente, teniendo por un lado el reconocimiento del poder de la mujer y, por otro, la conformidad con la sociedad patriarcal, y ambas caras de esta ambivalencia son simultáneamente ofrecidas en el elemento mágico. La magia es tanto el poder (político, sexual) reconocido y otorgado a la mujer como aquello que justifica —dadas sus peligrosas consecuencias— la necesidad de su control.

Pero este control de la sexualidad no se resume en un control posesivo. La fantasía implicada no es la de copular a voluntad con el sexo femenino sino la de *una relación nominativa con lo femenino como sexo*. Control sí, pero no en el uso de un objeto sino *a través de la palabra*.

### Desear que se desee el deseo

En la pareja Amo/genio-sirviente, militar/astronauta-ama de casa convergen las oposiciones activo-pasivo, fuerza-delicadeza, dominante-sumiso como predecible definición de roles del par masculino-femenino. Pero en términos del deseo, no hay una oposición diametral análoga a estas. Tony y Jeannie no encarnan la dualidad del deseante y el deseado. En términos del deseo, se establece una relación fundada en la palabra y en la ausencia del objeto. Una relación que *define* al otro (la mujer) categóricamente, decretando al otro no como *algo* sino como *otro*.

Jeannie, *otra*, es definida, así, por su virtual exclusión del circuito del deseo. No reconoce su sexualidad ofrecida —*deseable*— ni desea *algo*, una cosa, un *objeto-del-deseo*. Denominada genio en tanto existente y como existencia —mediante la homofonía Jeannie-Genie ('genio' en inglés)—, se determina su condición de no deseante. Condición que hace que su esencia ontológica esté dada por el deseo del otro. Concederlo no es obligación, ni norma, ni siquiera ley. No es algo que hay que *hacer* sino *es*, en sí mismo, *ser*.

«Tus deseos son órdenes, Amo», porque eso está destinada a hacer. La «pulsión genial» modela el equivalente de su deseo instintivo en el deseo del otro. La genio *desea el deseo del otro*. En su identificación con la falta, encarna la «potencia de la pura pérdida» (Kaufmann 1996: 133). Magia del deseo. Su deseo del deseo-del-otro se funda en el reconocimiento en el otro imaginario. (En coincidencia especular, según el Dr. Bellows, Jeannie es un «otro imaginario» para Nelson.) Este deseo busca un reconocimiento absoluto del otro, no en vano identificado por Lacan con la dialéctica amo-esclavo (Roudinesco y Plon 1998).

No reconociendo su propio deseo, Jeannie desea ser el deseo mismo. Deseo que necesariamente es de alguien más, de ese otro fuente-del-deseo que es el Amo. La genio, *ese otro total*, ese pozo-de los-deseos, encarna el deseo-del-otro, que es el Uno: *mi deseo*.



## Tus deseos son órdenes, amo (con *a* minúscula)

El amo fuente-del-deseo es un pozo-sin-fondo, por ello legendariamente limitado a tres deseos. Pero a Tony Nelson no se le impone límite alguno. El amo señala un *vacío primordial* en la genio que no puede ser cubierto, propio de una existencia configurada en relación con una carencia sin precisar, en tanto la define el deseo-del-otro: el deseo del amo.

Nelson es fuente inextinguible e insondable del deseo, luego es el vacío, si bien existe en tanto amo. En tal medida, Nelson es «el vacío como objeto» (Kaufmann 1996: 360). Pero lo es *por y para Jeannie*. El amo, con relación a su genio, simboliza su falta en cuanto al deseo. De hecho, es la causa de su deseo. Corresponde, entonces, a lo que Lacan denomina *objet petit a*.

Si Nelson *produce el deseo de Jeannie*, este es por necesidad un deseo sin sentido, pues está liberado de objeto y de meta, un deseo radical e implacable. El *objet petit a*, aquel objeto del que no se tiene idea (Kaufmann 1996), lo encarna el amo. Los deseos-órdenes del amo solo existen como lenguaje. No hay acceso al deseo para Jeannie que no esté mediado por el lenguaje y, en tanto el lenguaje constituye aquel deseo que ella tiene (el deseo *enunciado* del amo), no hay deseo de Jeannie que no sea el lenguaje, o su efecto.

El amo (*a* minúscula) es un efecto del lenguaje: *your wish is my command, Master*. Tony Nelson es el amo porque ha sido denominado como tal. El amo es «el efecto *retroactivo del nombrar mismo*: es el nombre mismo, el significante, que apoya la identidad del objeto» (Žižek 1989: 95); es decir, el *objet petit a*, que, según Žižek, es la objetificación de un vacío que ha producido la irrupción del significante. Y el deseo es otro efecto del lenguaje, «deseo que hables en inglés» por ejemplo, o cualquier otro deseo, y el «efecto mayor del lenguaje» es, precisamente, el *objet petit a*.<sup>10</sup>

El amo, en tanto categoría enunciada *desde* el exterior (por completo ajena a quien ocupa el lugar del amo), y su deseo, en tanto que enunciado *hacia* el exterior (por completo ajeno a quien ha de asumirlo), son ambos *objet petit a*, «el objeto quimérico de la fantasía, el objeto causando nuestro deseo y a la vez —esta es la paradoja— puesto retroactivamente por este deseo» (Žižek 1989: 65).

---

<sup>10</sup> El efecto mayor del lenguaje es «la producción de goce y de residuos de goce; en el objeto [a] ambos se conjugan con el vaciamiento del goce: vaciamiento como efectividad que conduce a su vez al efecto del lenguaje» (Kaufmann 1996: 361).



## Post scriptum: ¿Perversamente *naifs*?

*I Dream of Jeannie* suele comentarse en términos de las fantasías sexuales subyacentes y la imagen de la mujer que entraña. Si tomamos al personaje principal, Jeannie, este tiene un claro referente iconográfico en la odalisca, personaje *pintoresco* del siglo XIX cuyo colorido estaba dado por una sexualidad salvaje, abundante y accesible.

Televisión y pintura comparten la naturaleza visual del placer que procuran. En cuanto a la figura considerada, sus imágenes (odaliscas-genios) brindan un placer visual que traspone exotismo y erotismo. Específicamente en Jeannie, su erotismo y exotismo es discreto. Evaluando su imagen, la cuidadosa supresión de su ombligo y sus notorios rasgos caucásicos apuntan a un erotismo y exotismo absolutamente seguro, en tanto es simulado. Acaso sugiere así un juego de guiño sexual, pactado y pautado, cuyo grado de excitabilidad parece controlado por su condición misma de juego. En palabras de Winnicott: «si la excitación física o el compromiso instintivo resultan evidentes [...] el juego se detiene» ([1971]1982: 62); es decir, este juego *difiere la jouissance*.

La simulación es una clave interpretativa aquí; ante el compromiso impuesto por las presiones político-sociales contradictorias, la serie responde buscando satisfacer parcialmente a todas las partes involucradas. Tal satisfacción recurre a un sustituto o, más bien, suplantador. La estructura de la suplantación en juego corresponde a la del fetichismo. Así se hace posible lo que se ha denominado una satisfacción parcial: una demanda de reconocimiento, por una parte, materializada en el memorial que supone, a la vez que una demanda de renegación, colmada en el papel de encubrimiento que cumple el fetiche. Fantasías eróticas masculinistas seguras frente al advenimiento del movimiento feminista; exotismo no amenazante en medio de la guerra de Vietnam; nuevos acuerdos de pareja sin desafiar las normas morales; el *empowerment* de la mujer sin poner en riesgo el orden patriarcal (incluso justificándolo); exhibición sexual sin culpa voyeurista, entre muchas otras satisfacciones son posibles de esta manera. Claro que son parciales, pero aplacan el deseo momentáneamente.

Con toda la ingenuidad de sus efectos especiales y la inocencia de sus personajes, *I Dream of Jeannie* insinúa un carácter perverso en la concordancia con la estructura del fetichismo. Como señala Rosolato: «el objeto fetiche mantiene como falo una oscilación metáforo-metónímica a cuyo término el *fading*, el desvanecimiento del sujeto, coincide con su placer» ([1969]1974: 140); es decir, su goce se inscribe como una borradura, en tanto implica el velo y lo que encubre, *donde estos mutuamente se sustraen* (Rosolato [1970]1974).

Este fetichismo, estructura de una conciliación imposible en un clima de radicales transformaciones, parece abrirse a su homólogo, el fetichismo de la mercancía, a través del *objet petit a* con el que se ha identificado a Nelson. Como señuelo-del-deseo que es el amo, irónicamente es el Mayor Healey el que subraya ese carácter en relación con la cultura de consumo. Él mismo expresa la envidia (sin malicia) que le tiene a Nelson y parece bordear un «narcisismo patológico» que, según Žižek (1994), es la forma de subjetividad que caracteriza a la «sociedad de consumo». Las pocas veces que Healey tuvo acceso a los poderes de Jeannie se entregó a un consumismo irrestricto (de bienes de lujo y de mujeres). No obstante, más que los «paraísos del capital», el *objet petit a* alude, en la serie, a la sociedad de consumo entendida como *consumo serial*. Por ello la imposibilidad de complacer al amo.

De manera más radical, tomando la botella entendida como objeto sublime, parece sugerirse que el orden simbólico mismo es indistinguible de la *consumer culture*. Este objeto enmascara, como dice Žižek (1989), *su propio lugar*; es decir la carencia en el Otro, el sistema simbólico. La botella en cuestión se define como portadora de la genio que-concede-el-deseo; se trata de un objeto intermediario entre el desear y su satisfacción. El desear compulsivo, que sería propio del lugar del amo, es aquello que la botella *tienta*; por ello, esta modalidad del deseo la encarna Healey, quien anhela en vano el lugar del amo. Nelson, quien está en control de la genio, como la *posesión* de la botella lo atestigua, no sabe qué desear; más aún, *no desea*. La botella que posibilita el intercambio entre él y Jeannie, que articula la relación entre el lugar-del-deseante y la encarnación de la satisfacción, enmascara ese vacío en este orden cultural cuya operación-símbolo es el consumo: acredita la imposibilidad de satisfacción. Como Healey mismo demuestra, no hay objeto que satisfaga al deseo sino objeto que lo cause. (Podría decirse que, para el Mayor Healey, Jeannie es su *objet petit a*.)

A pesar de que el deseo insista —y ocurrirá—, este será satisfecho y la necesidad será cubierta mientras se gesta nuevamente y la suplantación sea efectiva (y nunca lo es por siempre). La genialidad de *I Dream of Jeannie* ha sido la de cualquier genio: cumplir deseos. Y los deseos se cumplen en tanto uno cree (¿ingenuamente?) que lo han sido.

Your wish is my command, Master.



## Referencias bibliográficas

APTER, E.

1993 «Introduction». En E. Apter y W. Pietz (eds.). *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 1-9.

DOUGLAS, S. J.

1995 *Where the Girls Are. Growing Up Female with the Mass Media*. Nueva York: Times Books.

KAUFMANN, P.

1996 *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis. El aporte freudiano*. Buenos Aires: Paidós.

LACAN, J.

[1966]1988 «Seminar on "The Purloined Letter"». En J. Muller y W. Richardson (eds.). *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 23-54. [Reimpreso de *Ecrits*. Paris: Editions du Seuil.]

[1973]1981 *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Nueva York: Norton.

MARC, D.

1997 *Comic Visions: Television Comedy & American Culture*. Oxford: Blackwell.

McWILLIAMS, N.

1994 *Psychoanalytic Diagnosis*. Nueva York: Guilford Press.

ROSOLATO, G.

[1969]1974 *Ensayos sobre lo simbólico*. Barcelona: Anagrama.

[1970]1974 «El fetichismo cuyo objeto se sustrae». En Nasio, J. D. (comp.). *Acto psicoanalítico. Teoría y clínica*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 119-131. [Reimpreso de *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 2.]

ROUDINESCO, E. y M. PLON

1998 *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

WINNICOTT, D. W.

[1971]1982 *Realidad y juego*. Buenos Aires: Gedisa.

Žižek, S.

1989 *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso.

1994 «Alfred Hitchcock, o la forma y su mediación histórica». En S. Žižek (comp.). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial, pp. 7-16.