

RECONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA DE *FEMME FATALE* EN SLAVOJ ZIZEK. UNA
APROXIMACIÓN A LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA FEMENINA EN EL
CINE.

Trabajo para optar al título de
Licenciado en Filosofía

Modalidad: Monografía.

Presentado por
Andrés Felipe Ospina Guarín.


Cod.: 2009232023.

Director
Javier Guillermo Merchán Basabe.

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencias Sociales
Licenciatura en Filosofía

Bogotá D.C

2015

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado.
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Reconstrucción de la figura de <i>femme fatale</i> en Slavoj Zizek. Una aproximación a la representación de la figura femenina en el cine.
Autor(es)	Ospina Guarín, Andrés Felipe.
Director	Merchán Basabe, Javier Guillermo.
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2015. 75 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional.
Palabras Claves	FEMME, REPRESENTACIÓN, SLAVOJ ZIZEK.

2. Descripción
<p>Trabajo de Grado que se propone reconstruir, mediante los tópicos de Dama y Mujer, la figura de <i>femme fatale</i> en Slavoj Zizek a través del marco conceptual de Cosa-Sublimación y Orden Simbólico. Allí se reconstruye el proceso por medio del cual la Dama se presenta como materialización de la Cosa imposible, así como figura fascinante de un mecanismo de Sublimación. Se expone además que la Mujer se presenta según el concepto de Orden Simbólico, ejemplificada en la figura femenina del <i>film noir</i>.</p> <p>El trabajo busca relacionar el marco conceptual de las figuras de Dama y Mujer con la crítica de las figuras femeninas de los directores Alfred Hitchcock y David Lynch, enfocándose en la particular forma en que ambos generan un “derrumbamiento” de la misma en el nivel narrativo y explícito de los films que se analizan. De allí que el trabajo asocie la figura de Dama con la crítica de Alfred Hitchcock y la figura de Mujer con la crítica de David Lynch.</p>

3. Fuentes

COSMA, Félix, *Pervivencias del código del “amor cortés” en las secciones de “Canciones” y “Romances” del Cancionero General de Hernando del Castillo*, Facultad De Letras y de la Educación, Universidad de La Rioja, 2013.

LACAN, Jacques. *La Ética del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 2000.

ZIZEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós. 2008.

_____. *El acoso de las fantasías*. México D.F.: Siglo Veintiuno editores. 2007.

_____. *Goza tu síntoma. Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.

_____. *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate, 2006.

_____. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 1991.

_____. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2013.

4. Contenidos

Capítulo Uno: La *femme* como Dama: Cosa-Sublimación.

En este primer capítulo se explicita el proceso mediante el cual Zizek entiende la figura de la *femme* a partir de la relación de los conceptos lacanianos de *Cosa* y *Sublimación*. Se plantea además la comprensión de la *femme* a partir del referente del amor cortés, la cual es asociada con la figura de la Dama, para lo cual se toman como ejemplo las obras y la vida de algunos artistas de la sociedad europea entre el siglo XIII y el siglo XVIII.

Capítulo Dos: La *femme* como Mujer: Orden Simbólico.

En este segundo capítulo la figura de Mujer es caracterizada en el referente del amor liberal. Se plantea que la figura de Mujer aparece como uno de los elementos sintomáticos del Orden Simbólico en estado de mutación. Estos elementos son representados a partir de ejemplos de la literatura y el cine detectivesco americano del siglo XX.

Capítulo Tres: La *femme* en la narrativa de Hitchcock y Lynch.

Este capítulo asocia por un lado la figura de Dama con la crítica narrativa de Hitchcock, mientras que por otro asocia la figura de Mujer con la crítica narrativa de Lynch. Algunas de las obras de Hitchcock y Lynch representan críticamente y de manera continuada, el marco conceptual con el que ya se analizaran las figuras de Dama y Mujer. Se evidencia que en ambos directores se presenta la continuación del marco conceptual de la Dama/Mujer asociado con el “derrumbamiento” que ambos hacen al final de sus películas de la figura femenina. Se analiza la forma en que ambos directores son conscientes que el derrumbamiento de la figura lleva implícito una crítica de la visión distorsionada con la cual el héroe comprende a la *femme*.

5. Metodología

No Aplica.

6. Conclusiones

- El marco conceptual aquí expuesto desde el que se reconstruye la figura de *femme* como Cosa-Sublimación, así como en el de Orden Simbólico expresa que para Zizek la presencia de esta figura es equivalente con una agencia radicalmente distinta al héroe y que por lo mismo cualquier relación con ella dista mucho de enmarcarse en la empatía.
- Este trabajo encuentra que la perspectiva de la figura de *femme* en Zizek es dual en tanto puede ser pasiva y creadora, lo que señala que la representación cinematográfica de la feminidad aún no se ha logrado desprender de la perspectiva masculina que la caracteriza, sino que se anuncia como construcción futura. La figura de *femme* en la narrativa de Hitchcock y Lynch expresa el derrumbamiento de la misma como derrumbamiento de la perspectiva del héroe, sugiriendo que una representación que evoque la feminidad en las figuras del cine debe ser construida según nuevos criterios.
- La crítica de la *femme* es percibida como un proceso “terapéutico” en el que se depuran rivalidades fundadas en perspectivas exaltantes y distorsionadas que sacrifican el encuentro con la persona de *carne* y *hueso*, anunciando así posibles relaciones fundadas en nuevos criterios intersubjetivos.
- El análisis de Zizek sobre la representación de la *femme* que sugieren los tópicos de Dama y Mujer contribuye un aporte a una posible teoría cinematográfica de la imagen enfocada en el análisis de la subjetividad y el género.

- Se evidencia la crítica que viene realizando el cine de vanguardia sobre ciertas figuras que promueven la subjetividad, lo cual permite actualizar el debate sobre la forma en que lo tópicos y representaciones actuales del cine aún definen las formas en las que los sujetos se relacionan unos con otros.

Elaborado por:	Andrés Felipe Ospina Guarín.
Revisado por:	Javier Guillermo Merchán Basabe.

Fecha de elaboración del Resumen:	24	02	2016
--	----	----	------

Resumen: Mediante los tópicos de Dama y Mujer, este trabajo busca reconstruir la figura de *femme fatale* en Slavoj Zizek a través del marco conceptual de Cosa-Sublimación y Orden Simbólico. En primer lugar se expone el procedimiento en que Zizek entiende la figura de Dama según la relación de los conceptos lacanianos de Cosa y Sublimación, contextualizada en la figura de Dama cortés. Allí se reconstruye el proceso por medio del cual la Dama se presenta como materialización de la Cosa imposible, así como figura fascinante de un mecanismo de Sublimación. Se expone seguidamente que la Mujer para Zizek se presenta según el concepto de Orden Simbólico, ejemplificada en la figura femenina del *film noir*. Se hace énfasis aquí en la forma en que la figura de Mujer se ejemplifica según cierta *inconsistencia* en el funcionamiento de este Orden, lo cual la torna como la trasgresión inherente del mismo. Así, se busca relacionar el marco conceptual de las figuras de Dama y Mujer con la crítica de las figuras femeninas de los directores Alfred Hitchcock y David Lynch, enfocándose en la particular forma en que ambos generan un “derrumbamiento” de la misma en el nivel narrativo y explícito de los films analizados. En esa medida el último capítulo busca comprender la figura de Dama a partir de la crítica de Alfred Hitchcock, así como analizar la figura de Mujer según la crítica de la obra de David Lynch.

Por último se concluye que la figura de *femme* en Slavoj Zizek se presenta según la visión distorsionada y *alterada* que el héroe hace de ella, es decir, nunca como dicha figura pudiese manifestarse en una auténtica feminidad. A partir de allí se establece que la *fatalidad* de la *femme* se ubica según el desequilibrio y la exageración de una relación fracasada entre el héroe y la *femme*. Se concluye además que el fracaso en dicha relación lleva implícito el hecho de que el héroe no se relaciona nunca con una mujer real, de *carne y hueso*, con lo cual queda limitado a relacionarse con la imagen alterada que él hace de ella.

Palabras clave: Femme, Representación, Slavoj Zizek.

Contenido.

Introducción.	5.
1. La <i>femme</i> como Dama: Cosa-Sublimación.	9.
1.1 La Dama como Cosa-Sublimación.	10.
1.1.1 La Cosa en la emergencia de la Dama.	11.
1.1.2 Sublimación de la Dama.	16.
1.2 Dama: la <i>femme</i> en el referente del amor cortés.	19.
1.2.1 El engaño de la espiritualización.	20.
1.2.2 La Dama como proyección narcisista.	23.
1.2.3 Los <i>obstáculos</i> como prolongación de la Dama.	26.
1.2.4 La Dama como primera caracterización de <i>femme</i> .	28.
2. La <i>femme</i> como Mujer: Orden Simbólico.	30.
2.1 La Mujer en el Orden Simbólico.	31.
2.1.1 Orden Simbólico o la Mujer como síntoma.	32.
2.1.2 Trasgresión Inherente o la Mujer como reverso obsceno.	35.
2.2 Mujer: la <i>femme</i> en el referente del amor liberal.	37.
2.2.1 La Mujer en el <i>film noir</i> .	37.
2.2.2 El Orden Simbólico en el <i>film noir</i> .	39.
2.2.3 La Mujer como <i>Síntoma</i> masculino.	42.
2.2.4 Mutación de la metáfora paterna.	45.
2.2.5 La Mujer como segunda caracterización de <i>femme</i> .	47.
3. La <i>femme</i> en la narrativa de Hitchcock y Lynch.	48.
3.1 Hitchcock en la des-sublimación de la Dama.	49.
3.1.1 Figura ausente de la Dama.	49.
3.1.2 Desplazamiento de la figura sublimada.	53.
3.1.3 Sacrificio del objeto (femenino).	55.
3.2 Lynch y la <i>depresión</i> femenina.	60.

3.2.1	La Mujer deprimida.	60.
3.2.2	El Orden Simbólico mutado.	63.
3.2.3	Eliminación de la mutación.	67.
	Conclusiones.	70.
	Bibliografía.	72.
	Índice de imágenes.	74.

Introducción.

La teoría de la imagen cinematográfica se asocia a la filosofía con trabajos importantes que van desde la crítica de la técnica en Walter Benjamin, pasando por la *taxonomía* que realiza Guilles Deleuze de las imágenes y los signos, hasta la comprensión contemporánea del cine como experiencia filosófica en pensadores como Alain Badiou y Slavoj Zizek. Al respecto de este último, es relevante señalar la importante crítica que realiza de las imágenes del cine producidas y promovidas por la industria de Hollywood, según su parecer, fabricadas con la matriz de la ideología edípica de la producción de parejas y contenidos sexuales ocultos.

Puesto que el objetivo de Zizek se traduce en señalar y cuestionar el cine como producción de contenidos para masas, las categorías de las que se vale no se inscriben propiamente en la creación de una teoría cinematográfica. Es allí en donde se ubica la comprensión de representación figural que Zizek evoca como crítica de la imagen cinematográfica. Dicha representación tiene lugar en análisis de tópicos y circunstancias propias del cine, como escenas de películas, relaciones creadas por los personajes, situaciones que se ocultan, etc. y que son comprendidos a la luz de conceptos filosóficos y psicoanalíticos.

En esa medida se ha escogido uno de esos tópicos presentes a lo largo de la obra de Zizek: la figura de *femme fatale*. Este trabajo utiliza así el término “figura” para referirse a la *femme* en Zizek, el cual permite entenderla como la ejemplificación de un tópico en el cine. Se usará el término “figura” en vez del término “imagen”, pues una imagen –cinematográfica- se compone de un *plano* y un *cuadro* que enmarca su *movimiento* dentro del *film*, es decir, es el resultado de *variaciones* y *cortes* continuos de las unidades de *experiencia*¹ y que en el caso de la *femme fatale* aquí referida no aplica, debido a su carácter contextual y variable dentro del imaginario colectivo.

A partir del análisis de los tópicos y los conceptos correspondientes el presente trabajo tiene como objetivo general re-construir la representación figural de la *femme fatale* en Slavoj

¹ Ver DELEUZE, Guilles, *La Imagen-Movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona: Paidós, 1984.

Zizek. Se propone además evidenciar la forma en que Zizek asocia dicha re-construcción con algunas figuras femeninas de las obras de Hitchcock y Lynch.

Este análisis de conceptos requiere una indagación contextual asociada por un lado al psicoanálisis, exactamente a Lacan y por otro al análisis de algunas figuras del cine. Por esto, este trabajo se remite a Lacan en sus acercamientos a la figura de la *femme*. Los elementos teóricos lacanianos que aquí se utilizan son entendidos, así mismo, según la comprensión que Zizek realiza de ellos.

Representación Figural.	Marco Conceptual.	Tópico.	Referente.	
FEMME	1. <i>La femme como Cosa-Sublimación.</i>	Dama.	amor cortés.	3. Hitchcock. Lynch.
FATALE.	2. <i>La femme en el Orden Simbólico.</i>	Mujer.	amor liberal.	

La tabla que aquí se presenta indica que este trabajo consta de tres partes -señaladas con números-, las cuales han sido marcadas con un color específico. Se establece que el objetivo es re-construir la figura de *femme fatale* (en amarillo) a partir de los conceptos y los tópicos de los primeros dos capítulos. El primero llamado “*La femme como Dama: Cosa-Sublimación*” aborda las temáticas en color verde y el segundo titulado “*La femme como Mujer: Orden Simbólico*” aborda las temáticas resaltadas en azul. La tercera parte “*La femme en la narrativa de Hitchcock y Lynch*”, resaltada en rojo, está enfocada en la crítica de la figura de Dama y Mujer respectivamente; allí se busca comprender las principales

características de la figura de *femme* en estos directores según algunos de los rasgos expuestos en el marco conceptual de dichas figuras, expuestas en los primeros dos capítulos.

La parte 1 de este trabajo busca explicitar la figura de *femme* según la figura de Dama, la cual en primer lugar será conceptualizada a partir de los conceptos lacanianos de *Cosa* y *Sublimación*. En segundo momento se buscará contextualizar la figura de Dama a partir del referente del amor cortés. En este capítulo se propone la primera aproximación en la comprensión de *femme* en Zizek, la cual es representada aquí según la visualización exagerada que el héroe hace de la figura de la Dama.

La segunda parte (2) continúa con el análisis de la re-construcción de la figura de *femme* desde un marco conceptual laciano, establece así que el concepto desde el que se abordará será el de *Orden Simbólico*. Se busca comprender así a la *femme* a partir de la figura de Mujer. Esta parte propone que la figura de Mujer es una representación de cierto fracaso en la relación del héroe con los criterios del Orden Simbólico, los cuales actúan como insuficientes para sus expectativas, de manera que la figura femenina aparece como evidencia figural de este fracaso. De allí que el concepto de Orden Simbólico se exponga según el referente del amor liberal, el cual evidencia la degradación del espacio social del héroe. El escenario que mejor ejemplifica las perturbaciones de este Orden en el rol del héroe es el escenario detectivesco del *film noir*, por ello que se realice una aproximación al mismo. En este capítulo se propone la segunda aproximación en la comprensión de *femme* en Zizek, la cual es representada aquí como índice sintomático de una perturbación en el espacio social del héroe.

En la tercera parte (3) se realiza un análisis de las características de las figuras de Dama y Mujer en algunas de las obras de Hitchcock y Lynch, respectivamente. Se preocupa por evidenciar la forma en que dichos autores abordan, según Zizek, los rasgos más representativos de dichas figuras según el marco conceptual de cada una de ellas, mostrando además las posibles variaciones narrativas que ambos aportan en la representación de la figura femenina. Así mismo, este capítulo se enfoca en evidenciar la forma en que dichos directores logran, por medio de una “crítica” al marco conceptual de la *femme*, derrumbarla en el nivel del espacio del film.

Finalmente, a partir de la crítica que se percibe en las figuras de Dama en Hitchcock y de Mujer en Lynch, se concluye que el interés de Zizek se ubica en ofrecer aproximaciones de lo que podría llegar a ser una representación femenina en el cine despojada de la perspectiva masculina que la caracteriza, así como aportar criterios teóricos que enriquezcan la problematización de las figuras actuales del cine.

En esa medida, una pregunta sobre la relevancia teórica de analizar la figura de *femme fatale* en Zizek implica que dar cuenta de ella no se traduce en realizar una historia de la figura femenina en el cine o en reducir las características de ésta a prototipos y clichés de belleza superficial. El mérito de Zizek reside en comprender la *femme* dentro de mecanismos más amplios que buscan dar explicación a situaciones y realidades de orden social e incluso político. Es por eso que el análisis de la *femme* en Zizek lleva implícita una preocupación por encontrar potencialidades que construyan nuevas formas de relaciones intersubjetivas y sociales.

1. La *femme* como Dama: Cosa-Sublimación.

<<Hasta en los detalles verán cómo se opera aquí para dar a un objeto, que en esta ocasión es denominado la Dama, valor de representación de la Cosa. Esto nos permitirá mostrar después, [...] qué quedó, a título de secuelas, de esa construcción en la relación con el objeto femenino, que aun actualmente se nos presenta con su carácter problemático. Debemos concebirlo en las formas de la estructura analítica. >> (Lacan, J.; 2000: 156).

<<En síntesis, ¿no es La Mujer que, según la teoría lacaniana, precisamente no existe? Es la mujer cuya no existencia se pone de manifiesto para el héroe en virtud de la ausencia de su inscripción en la red socio-simbólica: la comunidad intersubjetiva del héroe actúa como si ella no existiera; lo único que queda de ella es la *idée fixe* del héroe...>> (Zizek, S.; 2013: 114).

Representación Figural.	Marco Conceptual.	Tópico.	Referente.	
FEMME	1. <i>La femme como Cosa-Sublimación.</i>	Dama.	amor cortés.	3. Hitchcock.
FATALE.	2. <i>La femme en el Orden Simbólico.</i>	Mujer.	amor liberal.	Lynch.

Objetivo.

En este primer capítulo se busca explicitar el proceso mediante el cual Zizek entiende la figura de la *femme* a partir de la relación de los conceptos lacanianos de *Cosa* y *Sublimación*. Se plantea además la comprensión de la *femme* a partir del referente del amor cortés, lo cual permite entenderla según la figura de la Dama, para lo cual se tomarán como ejemplo las obras y la vida de algunos artistas de la sociedad europea entre el siglo XIII y el siglo XVIII.

1.1 La Dama como Cosa-Sublimación.

<< *¿No es la obligación ética del artista de hoy confrontarnos con la rana que abraza la botella de cerveza cuando soñamos que abrazamos a nuestra amada? En otras palabras, escenificar fantasmas que están radicalmente desubjetivizados, que nunca podrían ser asumidos por el sujeto. Esto nos lleva a un problema crucial: si nuestra experiencia de la “realidad” está estructurada por el fantasma, y si el fantasma sirve como pantalla que nos protege del peso insostenible de lo real, entonces la realidad misma puede funcionar como fuga del encuentro con lo real*>> (Zizek, S.; 2008: 64).

Representación Figural.	Marco Conceptual.	Tópico.	Referente.	
Femme Fatale	1. La <i>femme</i> como <i>Cosa-Sublimación</i> .	Dama.	amor cortés.	

1.1.1 La Cosa en la emergencia de la Dama.

Sobre la cuestión de cómo comprende filosóficamente Zizek al sujeto, es preciso mencionar que si bien su obra apunta a desarrollar al respecto el presupuesto teórico de Lacan, dicho desarrollo se expresa de forma parcial en cuanto a su comprensión de la *femme*. Para Zizek la comprensión de la *femme* tiene lugar según el punto de vista del héroe, el cual actúa en la mayoría de los casos que en adelante se presentarán como el pretendiente de la misma. De allí que cualquier presupuesto teórico que sobre el sujeto se pretenda esbozar se vea necesariamente delimitado por el referente particular y el marco conceptual aquí propuestos.

Por tal motivo, la comprensión de la *femme* según el punto de vista del héroe, apunta a mencionar que dicha comprensión es transitoria, es decir, que no es entendida según una comprensión acabada de sujeto. Más bien apunta a ejemplificar al sujeto según la especificidad de ciertas características, de ciertas circunstancias –en relación con la *femme*–, con la cual Zizek relacionará momentos concretos de la obra de arte, como se mostrará más adelante. En este caso se trata de evidenciar el proceso que sigue Zizek en la comprensión de la *femme* como Dama, para lo cual tomará como punto de partida la definición que al respecto desarrolla el propio Lacan.

El primer momento de la comprensión de *femme* en Zizek se ubica en la definición que realiza Lacan del concepto de Cosa y del concepto de Sublimación². Es necesario aclarar que Zizek encuentra en el desarrollo de estos conceptos una definición inicial sobre la forma en que podría entenderse cierta figura femenina según el criterio del psicoanálisis. Es en este contexto donde se ubica el interés de Zizek por entender la figura femenina de la Dama según los criterios que ya habían sido esbozados por Lacan. El mérito teórico de Zizek al respecto consiste en que logra sustraer el procedimiento y la esquematización de algo que sólo aparece problematizado en Lacan, realizando con ello una puntualización en la forma en que debe comprenderse a la Dama según el procedimiento de cierta Sublimación en el estado inicial de la Cosa. Por ende a continuación se presenta la definición que toma Zizek de la Cosa lacaniana, para luego aclarar la forma en que la misma se puede entender según la figura de

² LACAN, Jacques, *La Ética del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 2000.

la Dama; así mismo, en la parte siguiente, se expone la forma en que Zizek entiende la Sublimación como desarrollo y ampliación de la primera definición de Cosa.

De esta manera lo primero que es necesario entender es lo que el propio Lacan define por Cosa (*Das Ding*). Lacan entiende por Cosa aquello “*extranjero e incluso hostil a veces, en todo caso como el primer exterior, es aquello en torno a lo cual se organiza todo el andar del sujeto*”³.

Lacan entiende que la relación que establece el sujeto con la *Cosa* funciona como una relación “primaria”, pues es la primera que realiza el sujeto como *exterior*, la cual actúa en él previo a cualquier “subjetivación”, es decir, previo a cualquier comprensión de significado. En otras palabras, es la relación del sujeto con la Cosa lo que permite su inscripción en el orden del significado, reemplazando el vacío que representa la Cosa.

Das Ding es originalmente [...] el fuera-de-significado. En función de ese fuera-de-significado y de su relación patética con él, el sujeto conserva su distancia y se constituye en un modo de relación, de afecto primario, anterior a toda represión. Pues bien, aquí en relación a ese Das Ding original se realiza la primera orientación, la primera decisión, el primer emplazamiento de la orientación subjetiva⁴.

La Cosa funciona así como un elemento primario del sujeto, en donde sucede la primera orientación, en torno a la cual se estructura el devenir subjetivo. Esta Cosa se resiste a la simbolización puesto que actúa en el sujeto como algo vacío, desprovisto de cualquier significado concreto, como algo previo a cualquier significado, por lo cual Zizek se referirá corrientemente a ella como un “agujero negro”.

La Cosa no sólo no es nada, sino literalmente no está –ella se distingue como ausente, como extranjera. Todo lo que se articula de ella como bueno y malo divide respecto a ella al sujeto irrepresiblemente, irremediabilmente diré, y sin ninguna duda en relación a la misma Cosa⁵.

A lo que Lacan busca referirse como *bueno* y *malo* son a las diferentes posiciones subjetivas que devienen en el sujeto, una vez insertado en el campo del significado. Esto permite entender que dichas posiciones “*están allí como índices de lo que orienta la posición del*

³ *Ibíd.*, p. 68.

⁴ *Ibíd.*, p. 70.

⁵ *Ibíd.*, p. 80.

sujeto”⁶, como “*algo que siempre está a cierta distancia de la Cosa, aunque esté reglado por esa Cosa, la cual está más allá*”⁷. Según esta caracterización de la Cosa en Lacan, es posible entender lo que Zizek tiene en mente cuando define la Cosa como “*el vacío primordial en torno al cual circula la pulsión, la falta que asume una existencia positiva, [...] la sustancia imposible-inalcanzable del goce*”⁸.

Zizek entiende que lo que Lacan buscaba definir con Cosa se refería a una cierta instancia primordial del goce en el sujeto. Puesto que esta instancia del goce se caracteriza, por un lado, en relacionarse con algo que básicamente no se conoce puesto que *no está*, pero que paradójicamente es la condición del devenir-significado en el sujeto, Zizek afirmará que la Cosa en sentido estricto es un núcleo descentrado sobre el cual circula la libido, o parafraseando al mismo autor, es la sustancia indestructible de la vitalidad⁹. La Cosa en Zizek puede entenderse por tanto como la materialización, la concreción material de algo que no se deja ubicar en el registro simbólico –registro que permite la construcción de la “realidad”–, pero que constituye al sujeto como sujeto del goce, esto es, como sujeto de la vitalidad. De allí que el sujeto del goce, aquél que no sabe qué hacer con la indestructible sustancia de su vitalidad, asuma el fuera-de-significado de la Cosa como la sustitución de este vacío por un objeto ordinario de la “realidad”, el cual oculta transitoriamente esta carencia de significado.

Es en este punto en donde Zizek analiza la particular función del sujeto en cuanto a la relación con la Dama, ya que de antemano se aclara que dicha figura femenina, a pesar del contexto histórico en el cual pudiera ubicarse su independencia, actúa como desprovista de su “realidad” y es entendida según la representación figural que el sujeto hace de ella. Este sujeto pasa a ser entendido en adelante como el héroe, del cual dan fe los numerosos relatos medievales sobre los desdichados intentos de un hombre por intentar obtener los favores de una distinguida Dama. Sobre este punto se mencionarán los respectivos ejemplos más adelante, por el momento basta con indicar que la figura de la Dama se presenta para Zizek como el objeto ordinario que llena el fuera-de-significado de la Cosa en el héroe.

⁶ Ídem.

⁷ Ídem.

⁸ ZIZEK, Slavoj, *Todo lo que Usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires.: Manantial, 2013, p. 141.

⁹ *Ibíd.*, p. 142.

Es allí en donde se puede ubicar la particular formación de la Dama como Cosa; aquélla es una figura transitoria en la relación particular del héroe (sujeto) con el elemento excesivo de su goce, con la pulsión de su vitalidad. La Dama es el resultado de esta relación coyuntural, de allí que usualmente se la comprenda según ciertos criterios exaltantes y de superioridad.

Sobre este punto es necesario indicar que la Cosa en el sujeto, que para el caso particular del héroe se presenta como la Dama, adquiere otras representaciones según el contexto. Por ello la definición de Cosa en Zizek es desarrollada en escenarios más amplios de interpretación, más allá del ámbito interno del sujeto; por ejemplo, en una de las interpretaciones que Zizek realiza al respecto del funcionamiento de la Cosa en las dinámicas de la política y el orden social global¹⁰, se puede encontrar la definición de Cosa como

Aquello que llena y aviva nuestras vidas, y, sin embargo, el único modo que tenemos de definirlo es recurriendo a diversas versiones de la misma tautología vacía, a fin de cuentas todo lo que podemos decir con respecto a ella es que la Cosa es “ella misma”, “la Cosa Real”, “el meollo del asunto”, etc. Si se nos pregunta cómo podemos reconocer su presencia, la única respuesta consistente es que la Cosa está presente en esa elusiva entidad que llamamos “nuestro estilo de vida”¹¹.

A partir de estas definiciones es posible comprender la figura de la Dama como un proceso propio del héroe en relación con la libido de su goce vital, el cual carece de un significado concreto. Aquí la Dama aparece cuando el héroe se aproxima demasiado al elemento vacío de su Cosa, intentando llenar el mismo de un contenido provisional. La Dama se presenta por tanto en el héroe como la materialización parcial de cierto contenido oscuro de su goce, como la Cosa, haciéndola tolerable en la medida en que asume una existencia “positiva” en la realidad. Para Zizek la relación directa y sin intermediarios con la Cosa no es posible en términos de empatía, ya que ella carece de significado para el sujeto, de allí que sea necesario colocar un objeto en su lugar, un objeto que llene esa carencia. En cierto sentido esto ayuda a explicar el hecho de que la relación del héroe con la Dama, quien materializa el fuera-de-significado de la Cosa, nunca se dé en términos de empatía y armonía. Como se verá más adelante, dicha relación es tormentosa.

¹⁰ Ver ZIZEK, Slavoj, *El Acoso de las fantasías*, México D.F.: Siglo Veintiuno, 2007.

¹¹ *Ibíd.*, p. 44.

Llegado a este punto Zizek amplía la noción de Cosa tal como había sido sugerida por Lacan en el seminario en cuestión. Puesto que la Cosa en sí misma sólo da cuenta de una carencia de significado, la cual es llenada por el sujeto mediante algún objeto de la cotidianidad, Zizek buscará especificar la naturaleza de este objeto una vez es asumido por el sujeto como el objeto transitorio que llena su vacío. El proceso mediante el cual un objeto de la realidad, en este caso la figura femenina de la Dama, pasa a llenar el vacío pulsional de la Cosa es llamado por Zizek Sublimación.

Esta sublimación tiene que ver sobre todo con el objeto que llena el vacío de la Cosa en el sujeto, el cual oculta sólo provisionalmente este vacío. Para el caso concreto se analizará la forma en que la figura de la Dama es entendida como el objeto *sublimado* en la falta de significado del héroe.

1.1.2 Sublimación de la Dama.

Para Zizek es usual la interpretación generalizada de que la Sublimación está asociada con cierto desplazamiento del contenido de un hecho traumático en el sujeto. Así, una actividad o creación sofisticada oculta y desplaza –por medio de la sublimación- el trauma inicial de algo insoportable para el sujeto. Ciertas interpretaciones hacen particular énfasis en esta definición, derivada principalmente de la famosa interpretación que hace Freud de un cuadro de Leonardo da Vinci¹². Para los “intérpretes” de Freud, éste analizaba que el cuadro en cuestión evidenciaba una forma animal apenas visible, con lo cual se demostraba la fijación erótica de un recuerdo infantil presente en la obra de artista italiano. La “forma” en cuestión, presuntamente evidente en el cuadro, era el fruto de la sublimación de Da Vinci de un contenido erótico reprimido, llevado a la sofisticación de la creación artística.

Una definición parecida de Sublimación puede encontrarse en el portal “Diccionario de Psicología científica y filosófica”, portal que intenta dar explicación a los conceptos y tesis más representativos del campo de la psicología y la filosofía. Allí se lee la siguiente definición de sublimación:

Por este mecanismo de defensa el yo dirige de forma inconsciente e involuntaria la energía psíquica asociada a un deseo o representación inaceptable hacía actividades no censurables por su conciencia moral. Para Freud, en muchas ocasiones las actividades socialmente muy bien valoradas como la ciencia, el arte y la religión, son consecuencia de la sublimación de intereses y pasiones bajos y poco aceptables¹³.

Para Zizek, esta definición generalizada de la Sublimación usualmente “*se suele equiparar a la desexualización, es decir, al desplazamiento de la inversión libidinal desde un objeto “bruto” que supuestamente satisface alguna pulsión básica, hacia una forma de satisfacción “elevada”, “cultivada”*”¹⁴. Zizek rechaza de antemano esta interpretación y se adhiere a la definición que Lacan propone de la Sublimación, la cual no consiste en que nuestras actividades son encubrimientos solapados de contenidos sexuales reprimidos, insoportable para el sujeto.

¹² FREUD, Sigmund, *Psicoanálisis del Arte*, Madrid: Alianza Editorial, 1981.

¹³ Tomada de <http://www.e-torredababel.com/Psicologia/Vocabulario/Sublimacion.htm>. Consultada el 18 de octubre de 2015.

¹⁴ ZIZEK. Op. Cit., p. 141.

Lacan rompe totalmente con toda esta problemática de un grado cero de la satisfacción que después sufriría un proceso de sublimación; su punto de partido es exactamente opuesto: no el objeto de la satisfacción supuestamente “bruta”, directa, sino su inverso, el vacío primordial en torno al cual circula la pulsión, la falta que asume una existencia positiva en la forma informe de la Cosa [...], la sustancia imposible-inalcanzable del goce¹⁵.

Sobre este punto Zizek considera que el núcleo básico de la Sublimación debe buscarse en la relación que el sujeto establece con un objeto ordinario de la realidad, y no en una supuesta transferencia, en donde la carga libidinal de un objeto es desplazada a un elemento elevado o espiritual.

Esta Sublimación viene a ser una suerte de tratamiento al vacío del héroe, en el que la Cosa es reemplazada por un objeto de la realidad. A partir de allí es posible entender que Zizek considere la Sublimación lacaniana como un proceso en donde se trafiera “*la libido del vacío de la Cosa “inutilizable” a algún objeto concreto, a una necesidad material, que asume la calidad sublime desde el momento en que ocupa el lugar de la Cosa*”¹⁶. Según esta definición, la Cosa es sustituida por un objeto vulgar, que en el caso concreto del héroe es la figura de la Dama, la cual en adelante es percibida como algo fascinante y elevado. Se entiende por tanto que el objeto de la Sublimación pueda ser considerado como “un “*objeto elevado a la dignidad de la Cosa*”, es decir, un objeto común, cotidiano, que sufre una especie de transustanciación y comienza a funcionar, en la economía simbólica del sujeto, como corporización de la Cosa imposible, como la Nada materializada”¹⁷.

De esta manera es posible entender la perspectiva de Zizek al respecto de la figura de la Dama *sublimada*; el problema de ésta no es que se presente al héroe como la materialización parcial de su goce inalcanzable, esto es, como la Cosa. El problema que hace necesario que la figura de la Dama deba ser entendida en un contexto particular del arte se debe al impacto que dicha Sublimación presenta para el héroe. De allí se puede explicar tanto el interés de Zizek como el de Lacan en la figura de la Dama: no se trata solamente de intentar percibirla según los criterios del psicoanálisis; ella da cuenta de un proceso que actúa en el sujeto, en el héroe de las obras. La implicación más relevante del entendimiento de la Dama según la

¹⁵ Ídem.

¹⁶ ZIZEK. Op. Cit., p. 224-225.

¹⁷ ZIZEK. Op. Cit., págs. 141-142.

Sublimación consiste en que el sujeto la aprecia de una manera desproporcionada y distorsionada. Las creaciones artísticas sobre el tema de la Dama medieval e incluso romántica dan cuenta de una figura femenina fascinante y espiritual. Según Zizek, esta tendencia hiperbólica del héroe a comprender la Dama según atributos y características que por evidencia le son ajenas, constituye el punto central en la forma en que actúa la Sublimación. Ésta conlleva a percibir los objetos ordinarios que sustituyen a la Cosa, en este caso la Dama, como objetos provistos de un aura trascendental que colinda con lo divino.

El asunto de la Sublimación reafirma lo hasta ahora dicho respecto de la naturaleza de la figura de la Dama; ella no tiene ninguna pertenencia en el campo de la realidad, es decir, las creaciones artísticas sobre la figura de la Dama, generalmente la de los poetas, no retratan a una mujer “real” provista de las cualidades y los atributos narrados, más bien ella es presentada según la percepción exagerada del héroe. A parte de esta visión exagerada de la Dama no es posible encontrar en ella ningún atributo positivo, algo con lo cual el héroe pudiera relacionarse en empatía. Uno de los temas populares en las narraciones de la Dama es asociado con las cuitas del héroe en su imposibilidad de acceder a la misma, la cual suele serle indiferente, egoísta y desdeñosa para sus ambiciones afectivas. Según Zizek este tipo de perturbación e inaccesibilidad se le presentan al héroe por el carácter mismo de la relación que ha establecido con la Dama; él la comprende según el carácter exagerado de la Sublimación, de modo que nunca pueda encontrar en ella a una pareja con la cual entablar una relación de empatía y equidad. Es probable que si se tratara de comprender a la Dama según su contexto, según los atributos reales en los que es presentada, alejada de la exagerada fascinación de la visión del héroe, sólo se encontraría en ella la forma insípida y ordinaria de una mujer vulgar. Dicha idea es confirmada por Zizek en lo referente al hecho de que detrás de la Sublimación del objeto no queda nada que lo haga atractivo.

El objeto sublime presenta la paradoja de un objeto capaz de subsistir sólo en la sombra, en un estado intermedio, a medio nacer, como algo latente, implícito, evocado: en cuanto tratamos de apartar la sombra en busca de la sustancia, en cuanto ésta aparece totalmente a la luz, se disuelve, y lo que nos queda en las manos es el líquido viscoso de una pompa de jabón que ha estallado¹⁸.

¹⁸ Ídem.

1.2 Dama: la *femme* en el referente del amor cortés.

<<Mediante una forma de sublimación específica del arte, la creación poética consiste en ubicar un objeto que sólo puedo describir como una compañera aterradora e inhumana. [...] La Dama no se caracteriza nunca por alguna de sus virtudes reales concretas, por su sabiduría, por su prudencia, o incluso por su competencia. Si es descrita como sabia, es tan sólo porque encarna una sabiduría inmaterial o porque representa sus funciones más de lo que las ejerce. Por el contrario, es lo más arbitraria posible en las pruebas que impone a su sirviente>> (Lacan, J.; 2000: 150).

Representación Figural.	Marco Conceptual.	Tópico.	Referente.
Femme	1. La <i>femme</i> como <i>Cosa-Sublimación</i> .	Dama.	amor cortés.
Fatale			

1.2.1 El engaño de la espiritualización.

De acuerdo con lo mencionado anteriormente sobre la conceptualización de la Dama según los conceptos de Cosa-Sublimación, dentro del corpus lacaniano, es posible entender la figura que a continuación se expone como primera ejemplificación de la *femme* en el pensamiento de Zizek. La figura de *femme* en cuestión es la Dama del amor cortés (*amour courtois*)¹⁹. Para Zizek es relevante analizar la matriz del amor cortés y las figuras que allí se proponen, ya que considera que muchas de sus formas se presentan con vigencia y rigor, con sus respectivas variantes, en el cine de vanguardia.

En efecto, seguido al análisis conceptual y contextual que Zizek hace de la figura de Dama del amor cortés, éste continúa con la recreación de la matriz de la misma en las interpretaciones que realiza de muchas de las obras del cine vanguardista, haciendo énfasis en las variaciones que los respectivos directores hacen de la relación del héroe con la Dama²⁰.

¹⁹Zizek toma la idea de analizar la figura de *femme* del amor cortés de un ejemplo expuesto por Lacan en el capítulo XI del *Seminario VII: La Ética del psicoanálisis*. 2000.

²⁰ La forma en que Zizek concibe la figura de la Dama del amor cortés en el cine se ubica sobre todo en las referencias de contenido que él encuentra en algunas de las obras del cine de vanguardia, en relación con la matriz de la Dama cortés; los detalles de esta matriz se expondrán con más claridad seguidamente, según la relevancia conceptual que presentan para el punto de vista del filósofo. Es necesario precisar que las obras de cine en las cuales Zizek se centra para ejemplificar la vigencia de la Dama cortés, exponen parcialmente algunos de los rasgos que él mismo explicita en la figura de la misma. De allí que para Zizek la figura de la Dama sea reconstruida fragmentariamente en el cine vanguardista, presentando, según la obra y el director, más énfasis en ciertas características. Al respecto es relevante señalar el particular interés que Zizek dedica al análisis de la vigencia de la figura de la Dama cortés en el cine en la obra *El Acoso de las fantasías*, México D.F. Ediciones Siglo XXI. 2007. Allí se centra en caracterizar conceptualmente la figura de la Dama, según la percepción lacaniana, para inmediatamente desarrollar en ciertas obras de cine, algunas de las características que ya encontrara como propias de la Dama cortés. En dicha obra se citan por ejemplo, de manera general, las obras de Luis Buñuel para caracterizar la representación de la Dama como un objeto absurdamente inalcanzable. Según Zizek, Buñuel es consciente del extraño e incluso ridículo procedimiento que torpedea constantemente los esfuerzos del héroe por satisfacer sus deseos con una mujer, de la misma manera que para el héroe existe un *obstáculo* insalvable que le impide cualquier acceso real a la Dama. Así mismo Zizek le dedica un extenso análisis al film *Juego de Lágrimas* (1992) de Neil Jordan el cual considera una de las últimas variaciones sobre la matriz del amor cortés. En el film analiza que la relación en la que se ven abocados el héroe y su “dama” retrata sutilmente la imposibilidad que tiene el héroe de poder acceder sexualmente a la mujer que ama, siempre y cuando esta relación esté mediada por el hecho de la Sublimación del objeto femenino. Sobre el hecho palpable de que una figura femenina es percibida según la exageración y la distorsión del héroe, el cual la traslada a una esfera trascendente de espiritualidad intocable, renegando con ello de la persona de *carne y hueso*, Zizek considera que las obras *No amarás* (1988) y *Un corazón en invierno* (1992) de Kieslowski y Sautet respectivamente, llaman particularmente la atención sobre este hecho. Se sugiere así mismo en la obra *Todo lo*

Así, la figura de Dama que Zizek asocia con el amor cortés es la que usualmente se presenta como una figura “espiritual” y fascinante.

Esta matriz del amor cortés puede entenderse como el escenario

que ensalza e idealiza la figura de la mujer y su belleza física, encumbrándola como “objeto de culto” que permanece inalcanzable para un amante humilde y sumiso, que rinde devoción y lealtad a un amor casi imposible. Una manifestación amorosa que traslada la relación feudal entre el señor y el vasallo a la expresión del amor entre una dama, que suele ser soberana o de alto rango e incluso casada, que ejerce autoridad sobre el amante, quien vive condenado al amor inalcanzable de la dama, sometido a sus deseos y con el propósito de ser merecedor del amor de su amada. Un amor que nunca llega²¹.

Encontramos una ejemplificación de esta matriz en uno de los ejemplos expresados por el mismo Cosma, quien resalta las obras sobre el tema amoroso del poeta francés Alain Chartier (1390-1430), más concretamente *La Belle Dame sans merci (La Bella Dama sin misericordia)*; un poema de 100 estrofas sobre el diálogo entre un amante y su Dama²². El poema permite una visión estándar de la figura del amante como un servil lacayo quien respeta y admira a su Dama, la cual es percibida como la imagen de un señor feudal. Según Cosma, la figura femenina de Chartier presenta la variación de pretender ser una Dama más “humana”, interpretación que realiza según la actitud *desencantada* y *desengañada*²³ de la figura del poeta francés, hecho que no obstante, no altera la imagen autoritaria de la misma.

En ese mismo sentido, Zizek mencionará la novela de Choderlos de Laclos (1741-1803) *Las relaciones peligrosas*, como uno de los ejemplos más representativos de la matriz del amor

que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock, Buenos Aires. Ediciones Manantial. 2013, que la figura de la Dama encuentra en la obra de Hitchcock un desarrollo especial, en lo que tiene que ver sobre todo con la representación particular de la Dama y la figura incipiente de cierta heroína que trata de desplazarla. De allí que en Hitchcock sea latente cierta des-sublimación del objeto femenino, así como el interés por afrontar al héroe, no ya con la Dama fascinante, como con el vacío carente que ella significaba.

²¹COSMA, Félix, *Pervivencias del código del “amor cortés” en las secciones de “Canciones” y “Romances” del Cancionero General de Hernando del Castillo*, Facultad De Letras y de la Educación, Universidad de La Rioja, 2013, p. 5.

²²El poema de Chartier *La Bella Dama sin misericordia* inspiró al poeta romántico inglés John Keats (1795-1821) en un poema suyo del mismo nombre (1819).

²³ COSMA. Op. Cit., p. 13.

cortés. La novela narra la relación entre la marquesa de Montreuil y su fiel sirviente Valmont. Como es representativo en esta clase de relaciones, es el héroe-servil quien debe cumplir con las demandas y los caprichos más irrelevantes de su Dama. En la narración de la novela el sirviente Valmont debe seducir a otras mujeres, y cuando se encuentre en el punto de su triunfo con ellas, debe rechazarlas y abandonarlas, con lo cual prueba su fidelidad a la Dama. Según Zizek, esta obra de Laclos presenta con mayor intensidad el carácter arbitrario de la figura femenina, puesto que en el transcurso de su deber, el pobre Valmont se enamora de la Presidenta Tourvel, y es obligado por la marquesa-Dama a abandonarla mediante la misma excusa que él había dado a su ama intentando excusar su amor: *“No pude evitarlo, ésa es mi naturaleza, simplemente no soy lo suficientemente fuerte [...] es sólo que así son las cosas...”*²⁴.

Según estas caracterizaciones, se puede establecer la función de la Dama como un agente superior que controla y manipula a su capricho los designios del héroe-sirviente. Sobre este punto, en el cual la figura de la Dama actúa como una imagen divinizada y espiritual, Zizek plantea la existencia de una trampa, ya que considera que lo primero que es preciso eludir *“respecto del amor cortés es la noción errónea de la dama como un objeto sublime: por regla general, se evoca aquí el proceso de espiritualización, el paso del deseo sensual crudo al elevado deseo espiritual. La Dama es así percibida como una especie de guía hacia la esfera superior del éxtasis religioso”*²⁵. De esta manera se puede deducir de la figura de la Dama una suerte de idea abstracta, es decir, una figura despojada de toda sustancia concreta y real respecto a su pertenencia en la realidad. Sin embargo, la trampa inferida por Zizek no consiste en observar el carácter no-real de este tipo de figura de Dama, de la cual pudiera ser suprimida su naturaleza abstracta –sublime- para conservar su sustancia restante. El punto sobre el cual se quiere llamar la atención es sobre el carácter opuesto a su concepción idealizada; sobre su contraparte *negativa*. En ese sentido *“este carácter abstracto de la Dama no tiene nada que ver con la purificación espiritual; señala más bien hacia la abstracción propia de una pareja fría, distante e inhumana –la Dama no es en forma alguna una criatura cálida, compasiva y comprensiva”*²⁶.

²⁴ ZIZEK. Op. Cit., p. 228.

²⁵ ZIZEK. Op. Cit., p. 217.

²⁶ *Ibíd.*, p. 218.

De esta manera, se entiende que la conclusión más acertada en la que pueda inscribirse la relación del héroe con su amada, elevada a la condición de Dama, no sea más que una *“relación del sujeto-siervo, vasallo, hacia su Amo-soberano feudal que lo somete a sus pruebas insensatas, descabelladas, imposibles, arbitrarias y caprichosas”*²⁷. Lo que en última instancia Zizek intenta establecer con este tratamiento des-espiritualizado de la figura de la Dama es su pertenencia con la comprensión desde el marco Cosa-Sublimación. Por lo tanto, el engaño de la espiritualización reside en el hecho de que la representación de la figura de la Dama no tiene nada que ver con la imagen pulcra y divinizada con la cual se la suele equiparar. Dicho engaño se fundamenta para Zizek en el hecho de que la creación artística de la Dama pareciera en momentos estar dando las coordenadas de una persona real, obviando que la narración exagerada que se hace de ella, como los cantos a su sabiduría, a su belleza y majestuosidad, signifique el punto desde donde sea preciso entenderla: ella es el resultado de la Sublimación de un objeto ordinario realizado por el héroe, quien exagera las virtudes de ella. De allí que Zizek insista en el carácter pueril y servil de la condición del héroe y de la ventaja señorial que la mujer-Dama saca de allí; ella no es de ninguna manera un ejemplo a seguir en el marco de sus virtudes, por el contrario, su comportamiento para con el héroe se reduce a la simple transacción feudal de un Amo y un lacayo.

1.2.2 La Dama como proyección narcisista.

Puesto que la figura de Dama es de alguna forma desplazada de su investidura espiritual, queda así por concretar qué es lo que exactamente queda de ella, esto es, qué queda de su figura en cuanto a la relación que el héroe mantiene con ella. De esta manera es posible entender la afirmación de Zizek según la cual *“la Dama está lo más lejos posible de todo tipo de espiritualidad purificada: funciona como una compañera inhumana en el sentido de la Otridad radical que es totalmente incommensurable para nuestras necesidades y nuestros*

²⁷ Ídem.

*deseos; como tal, es al mismo tiempo una especie de autómeta, una máquina que hace demandas insensatas al azar*²⁸.

La figura de la Dama parece así no poder ser concebida como una entidad similar a la del héroe ya que encarna, por el contrario, una presencia diferente y extraña. Se insiste con esto nuevamente en la trampa existente de concebir a la Dama como portadora de cierta espiritualidad pura, lo cual oculta, según Zizek, el reverso de su personalidad despótica y discordante, conllevando a la imposibilidad de cualquier relación equitativa que pudiera darse con ella. De allí que la Dama se presente como una *Otredad*, en el sentido de ser incompatible con el héroe. La actitud fundante en la relación feudal que existe entre la Dama cortés y el héroe propicia que Zizek la caracterice según los criterios autómetas de una máquina. Así, en vez de ser cordial es autoritaria, en vez de sabia es impositiva, y así sucesivamente.

Al respecto de esta cuestión, se puede entender que “*esta coincidencia de la Otredad inescrutable y absoluta y la máquina*”²⁹ sea efectivamente “*lo que confiere a la Dama su carácter extraño y monstruoso –la Dama es el Otro que no es “una criatura como nosotros”, es decir, es alguien con quien no hay relación de empatía posible*”³⁰. La forma en que esta Otredad resulta equivalente con la Cosa, nos la sugiere el propio Zizek al respecto del significado del término en Lacan: “*Esta Otredad traumática es lo que Lacan designa [...] das Ding, la Cosa –lo Real que “siempre regresa a su lugar”, el núcleo sólido que se resiste a la simbolización*”³¹.

Puesto que la Dama es una figura proyectada por el héroe, la cual es representada según la visión distorsionada y fascinante que él hace de ella, Zizek afirmará que la misma nunca estuvo distante de ser una figura propiamente *narcisista* en el héroe. Así, la “*idealización de la Dama, su elevación a un ideal etéreo y espiritual, debe concebirse por lo tanto como un fenómeno estrictamente secundario: es una proyección narcisista cuya función es hacer invisible su dimensión traumática*”³². En ese mismo sentido, Lacan ya había afirmado que

²⁸ Ídem.

²⁹ Ídem.

³⁰ Ídem.

³¹ Ídem.

³² *Ibíd.*, p. 219.

*“el elemento de la idealización exaltante que es abiertamente buscado en la ideología del amor cortés ha sido ciertamente demostrado; es de un carácter fundamentalmente narcisista”*³³.

La Dama adquiere por tanto la función de una *proyección*, en la cual es posible llenar de contenido y significado ese “agujero negro” que es la Cosa, logrando de esta manera presentarse como “tolerable” para el héroe, el cual, en sentido estricto, nunca entabló una relación con una figura femenina de la realidad. La figura de la Dama funciona entonces como una *pantalla* en donde el sujeto proyecta parte de su ideal narcisista, el cual implica *“la necrosis de la mujer de carne y hueso”*³⁴; es decir, implica una suerte de renuncia a la relación con una mujer real.

Al respecto de la cuestión de la pantalla aquí referida, resulta sugerente la siguiente interrogación planteada por Zizek *“¿De dónde viene la superficie vacía, esa pantalla fría y neutral que abre el espacio para las posibles proyecciones?”*³⁵. El objeto de la pregunta podría condensarse si se preguntara también, por ejemplo ¿cuál es la naturaleza precisa de esa pantalla? ¿Debe entenderse acaso como inherente en el sujeto/héroe? El hecho de que la Dama se presente como una pantalla reafirma la suposición de que la relación del héroe con la Dama sólo se presentó según un procedimiento narcisista. Sobre este punto, la respuesta de Zizek a su propio interrogante ya sugerido, parece apuntar en esta dirección: *“si los hombres proyectan en el espejo su ideal narcisista, la muda superficie del espejo ya debe estar allí. Esta superficie funciona como una especie de ‘agujero negro’ en la realidad, como un límite cuyo más allá es inaccesible”*³⁶. Es decir, dicha pantalla funciona como algo adhesivo en el héroe, como algo que invariablemente tuviera que presentarse en la concepción figural que él hace de la Dama.

³³ Ídem.

³⁴ Ídem.

³⁵ Ídem.

³⁶ Ídem.

1.2.3 Los *obstáculos* como prolongación de la Dama.

Para Zizek la figura de la Dama se presenta como un Objeto-Cosa inaccesible y en cierta medida, imposible. Su lugar es indeterminado y de lo único que se tiene certeza es de su falsa idealización como motivo secundario narcisista. A Zizek le interesa especificar por ello la naturaleza de los *obstáculos* que surgen cuando se presenta una aproximación demasiado cercana a la Dama, lo cual la torna inmediatamente inaccesible. Al respecto se puede comprender la influencia que tiene sobre este punto algunas referencias de Lacan.

El objeto, señaladamente aquí el objeto femenino, se introduce por la muy singular puerta de la privación, de la inaccesibilidad. Cualquiera sea la posición social de quien funciona en este registro [...] la inaccesibilidad del objeto es planteada allí al principio. No hay posibilidad de cantar a la Dama, en su posición poética, sin el presupuesto de una barrera que la rodea y la aísla³⁷.

Es a partir de esta definición que se torna comprensible la siguiente pregunta de Zizek: “¿Cómo debemos conceptualizar, en una evaluación más concreta, la inaccesibilidad de la Dama-Objeto en el amor cortés?”³⁸.

Para Zizek lo primero que es necesario evitar en la respuesta “es el reducir esta inaccesibilidad al simple deseo dialéctico y a la prohibición según la cual deseamos el fruto prohibido precisamente en la medida en que sea prohibido”³⁹. La inaccesibilidad del Objeto-Cosa sobre el que se estructura el deseo hacia la Dama lleva implícita la imposibilidad de acceder a la misma, es decir, los obstáculos no tienen aquí la propiedad de poder ser evadidos o superados; ellos generan la *fantasía* de poder acceder al Objeto si fueran removidos de su lugar.

Los obstáculos prolongan incesantemente el encuentro directo con la Cosa, desplazándola hacia la proyección de un objeto de valor espiritual. De allí que puedan tomarse estos

³⁷ LACAN. Op. Cit., p. 183.

³⁸ ZIZEK. Op. Cit., p. 222.

³⁹ Ídem.

obstáculos como propios del objeto. El objeto no funciona como algo externo y ajeno respecto al cual el héroe pudiese obtenerlo; el objeto lleva implícito su inaccesibilidad puesto que es originado por el propio héroe. El objeto imposible, la Dama, no se torna en algo que pueda alcanzarse realmente puesto que desde el comienzo no funcionó como algo distinto que una proyección narcisista en el héroe.

A partir de esta funcionalidad entre el objeto y el obstáculo que lo torna inaccesible, Zizek afirma que el amor cortés

Aparece simplemente como la estrategia más radical para elevar el valor del objeto poniendo obstáculos convencionales en su accesibilidad. [...] La clave es, por lo tanto, no sólo que montamos barreras adicionales para elevar el valor del objeto: los obstáculos externos que impiden nuestro acceso al objeto son precisamente los que crean la ilusión de que sin ellos el objeto nos resultaría directamente accesible- lo que estos obstáculos ocultan en esta forma es la imposibilidad inherente de alcanzar el objeto⁴⁰.

Así, lo que Zizek quiere explicar con la noción de obstáculos es que los mismos surgen como externalización de algo que ya de por sí es imposible. En ese sentido la Dama no se torna inaccesible porque existan *obstáculos* del orden social o moral que puedan superarse con buena voluntad y demostrar que es posible llegar a ella a pesar de las limitaciones materiales. Se puede imaginar la escena en la cual un desarrapado sujeto con pretensiones poéticas un día se enamora de una distinguida Dama que ve paseando por la calle, etc. Al ver limitada su pretensión afectiva por razones sociales obvias, se lanza, no obstante, en el rumbo de enamorar a la mujer por medio de su cursilería evocada y sus sutiles palabras, etc. No son este tipo de obstáculos a los que se refiere Zizek. Éstos son de una naturaleza más profunda, los cuales se relacionan con el efecto mismo sobre cómo es comprendida la Dama según la perspectiva del héroe.

Los obstáculos de los que habla Zizek no son otros que los que se crean de la imposibilidad inherente de acceder a la Dama: ella puede ser una persona “real” que evoque algunas discutidas virtudes, pero la imagen exagerada que tiene el héroe de ella implica que él la considere como una divinidad intocable, situación que se acentúa por el hecho de que la mujer-Dama considere esta relación según el criterio feudal de soberanía hacia su

⁴⁰ Ídem.

pretendiente. Para Zizek esta imposibilidad inherente es “externalizada”, de tal modo que ciertos artificios que limitan el acceso “real” al objeto, crean la ilusión de que si éstos no existieran (el rango social o afectivo insalvable que separa a un héroe de su Dama, la situación económica, etc.) dicho objeto –Dama- sería fácilmente accesible a sus deseos.

Al respecto de este punto, es posible entender que para Zizek sea allí en donde “*radica la función de esos obstáculos artificiales que dificultan repentinamente nuestro acceso a algún objeto ordinario: elevan al objeto hasta convertirlo en un remplazo de la Cosa*”⁴¹. De esta manera “*lo imposible se transforma en lo prohibido: por medio de un cortocircuito entre la Cosa y algún objeto positivo que se torna inalcanzable mediante obstáculos artificiales*”⁴².

1.2.4 La Dama como primera caracterización de *femme*.

La figura de la Dama como primera caracterización de *femme* en Zizek reúne los siguientes parámetros antes expuestos: en primer lugar la figura de la Dama está lo más lejos posible de toda condición espiritual, lo que significa que su presencia se torna despótica e incompatible para el héroe; esto es, se encuentra en el lugar de la Cosa. En segundo lugar, ella actúa como una suerte de *pantalla* que proyecta y desvía este encuentro traumático que el héroe pospone y que no está en condiciones de afrontar: el encuentro con su goce excesivo, de allí su figura como proyección estrictamente narcisista. En tercer lugar, esta *pantalla* actúa como obstáculo-límite, los cuales impiden alcanzar el objeto (Dama) generando la falsa ilusión de que sin ellos el objeto sería accesible.

Zizek adiciona un paso final en esta caracterización: el de la sublimación, el cual sintetiza las características hasta ahora analizadas. Para el pensador “*el lugar de la Dama-Cosa está originalmente vacío: funciona como una especie de “agujero negro” en torno al cual se estructura el deseo del sujeto*”⁴³. Allí, Zizek encuentra una forma de aproximarse al objeto

⁴¹ *Ibíd.*, p. 223.

⁴² *Ídem.*

⁴³ *Ídem.*

en cuestión, el cual mediante los procedimientos anteriores de idealización y accesibilidad resultaba siempre pospuesto e infructuoso. El espacio del deseo se dobla de tal forma como *“en la teoría de la relatividad; la única forma de alcanzar la Dama-Objeto es indirectamente, en una forma torcida y serpenteante- hacerlo directamente asegura el no dar en el blanco”*⁴⁴.

La idea conclusoria de dicha figura de *femme* entendida según la Dama es la siguiente: por un lado es la imagen exclusiva de la representación del héroe según cierto malestar interno, por otra es una persona despótica y autoritaria. Para efectos del desarrollo de dicha figura en el planteamiento de Zizek referente al cine, se tomará la figura del primero de los casos, ya que permite ejemplificarla posteriormente según la narrativa cinematográfica de A. Hitchcock. Para este artista la figura de Dama se presenta sin el elemento autoritario de la persona “real”. De allí que la figura de Dama Hitchcockiana se caracterice por estar radicalmente ausente, lo cual acentúa el hecho de que la fascinación por ella deba ser analizada desde la visión distorsionada y exagerada que el héroe hace de ella.

⁴⁴ Ídem.

2. La *femme* como Mujer: Orden Simbólico.

<< Esta lectura [...] nos trae inmediatamente a la mente uno de los reproches tradicionales a la teoría lacaniana: dentro de todo lo que se dice respecto de la inconsistencia femenina, etc., Lacan sólo habla de la mujer como ésta aparece reflejada en el discurso masculino, sobre su reflejo distorsionado en un medio que le es extraño, nunca respecto de la mujer como es realmente: para Lacan, como lo había sido para Freud anteriormente, la sexualidad femenina continúa siendo un “continente extraño”. En contraste con este reproche, debemos afirmar enfáticamente que, si está en algún lado, es aquí donde la paradoja hegeliana de la reflectividad sigue en pie: la separación, el paso atrás, de la mujer-en-sí-misma a la mujer *qua* causa ausente distorsionada por el discurso masculino nos aproxima mucho más a la “esencia femenina” que un acercamiento directo. Es decir, ¿no es a fin de cuentas “mujer” el nombre de una distorsión o una inflexión del discurso masculino? El espectro de la “mujer-en-sí-misma”, lejos de ser la causa activa de esta distorsión ¿no es más bien su efecto fetichista reificado?>> (Zizek, S.; 2007: 233-234)

Representación Figural.	Marco Conceptual.	Tópico.	Referente.	
FEMME	1. La <i>femme</i> como Cosa-Sublimación.	Dama.	amor cortés.	3. Hitchcock.
FATALE.	2. La <i>femme</i> en el Orden Simbólico.	Mujer.	amor liberal.	Lynch.

Objetivo.

La figura de Dama, re-construida y explicitada según el marco conceptual de la Cosa-Sublimación, asociada al referente del amor cortés, permite considerar la siguiente figura de *femme* en Zizek, asociada también a la perspectiva que el héroe hace de ella. La figura en cuestión es la Mujer, caracterizada en el referente del amor liberal. A diferencia de la figura de la Dama, la cual se considera según la formación de los conceptos Cosa-Sublimación, se plantea que la figura de Mujer aparece como uno de los elementos en lo que Zizek denomina Orden Simbólico. Estos elementos son ejemplificados a partir de ejemplos de la literatura y el cine detectivesco americano del siglo XX.

2.1 La Mujer en el Orden Simbólico.

<< (...) el gran Otro mueve los hilos, no es el sujeto quien habla, sino que “es hablado” por la estructura simbólica. En pocas palabras, el “gran Otro” es otro nombre para referirse a la Sustancia social, a todo aquello en virtud de lo cual el sujeto nunca termina de dominar las consecuencias de sus actos, es decir, todo aquello en virtud de lo cual el resultado final de sus actos es siempre algo distinto de lo que el sujeto pretendía o esperaba. [...] La separación tiene lugar cuando el sujeto descubre que el gran Otro es en sí mismo inconsistente, que es puramente virtual, “tachado”, privado de la Cosa. La fantasía no es más que un intento de llenar esta ausencia de Otro, no de sujeto, es decir, un intento de (re)constituir la consistencia del gran Otro >> (Zizek, S.; 2006: 179-180).

Representación Figural.	Marco Conceptual.	Tópico.	Referente.
Femme Fatale	1. La <i>femme</i> como <i>Cosa-Sublimación</i> .	Dama.	amor cortés.
	2. La <i>femme</i> en el <i>Orden Simbólico</i> .	Mujer.	amor liberal.

2.1.1 Orden Simbólico o la Mujer como síntoma.

La *femme* en el referente del amor liberal, entendida como la Mujer, es analizada en adelante según la “función” que tiene dentro de lo que Zizek llama Orden Simbólico, el cual no es otra cosa que la definición general y teórica en la que se enmarcan los ejemplos que se mostrarán como escenarios del amor liberal. La figura de Mujer comparte con la figura de Dama el hecho de que sigue siendo una representación de la visión distorsionada que el héroe hace de ella. En este caso ya no se trata de concebirla según los criterios de la Sublimación exaltante, sino de percibirla como el síntoma de un fracaso, un fracaso generalizado y perturbador que el héroe tiene ya no con el elemento de su goce, si no con el incumplimiento de lo que Zizek llama la metáfora paterna, la cual funciona como soporte del Orden Simbólico.

Para Zizek uno de los ejemplos representativos del referente del amor liberal lo proporciona el llamado universo *noir*, el cual reúne toda una serie de literatura y filmes del siglo XX, principalmente los realizados en Estados Unidos. Esta equivalencia se debe a que, para Zizek, el *noir* ejemplifica de manera eficaz la perturbación de la relación afectiva entre el héroe y la Mujer, disipando el acto del amor en una dispersión pulsional que raya en prácticas sexuales desenfrenadas y oscuras, propias del contexto afectivo liberal de las sociedades occidentales de finales de guerras. De este mismo contexto surge la preocupación para Zizek por definir las características que propician el surgimiento de este tipo de relación liberal en un marco conceptual más amplio. De allí su concepto de Orden Simbólico como concepto que da cuenta de cierta consistencia social.

El concepto de Orden Simbólico, también llamado por Zizek “Gran Otro” en alusión a su sentido lacaniano, es aquella ley pública/oculta, que regula la vida social. Según Zizek, la presencia de la Mujer en el referente del amor liberal, se debe a que ésta, según sus características dentro de ese universo⁴⁵, trasgrede y cambia el estatus mismo del Orden

⁴⁵ Se entiende aquí por “universo” aquel escenario o contexto propio en el cual surge la *femme* como particularidad artística. Slavoj Zizek utiliza el término de “universo” para referirse al contexto en el que transcurre la narrativa de la *femme* en el *film noir* así como el de las novelas *hard-boiled*. Para este trabajo se empleará el mismo significado, sugerido por Zizek, sin querer añadirle cuestiones relacionadas con lo “cósmico” o lo “oscuro”. Al respecto de la utilización del término ver ZIZEK, Slavoj, *Goza tu Síntoma. Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.

Simbólico. El concepto de Orden Simbólico es descrito por Zizek⁴⁶ como una suerte de engranaje funcional, el cual requiere una nominación “neutral”-padre- que la materialice. Este mismo concepto puede ser asociado a nociones tales como Padre, Amo o Ley.

Como sabemos por el psicoanálisis lacaniano, el garante fundamental de la situación “neutral” de la Ley Simbólica dentro de la economía subjetiva es el padre como función simbólica, el Nombre del Padre, lo que Lacan llama la “metáfora paterna”: el significante Amo, el significante “vacío” sin un significado. La Ley que está “en el orden vigente” es, por definición, “ciega”, ignorante, se eleva sobre las pasiones particulares⁴⁷.

En la argumentación de Zizek nos encontramos que el procedimiento ocurrido dentro de este Orden tiende un puente de relación con el concepto de Cosa, puesto que al igual que en éste, la figura de la Mujer es vista por el héroe según cierta distorsión que él hace de su figura. Al respecto del referente del amor liberal en este Orden, Zizek se pregunta “¿qué cambio tendría que acontecerle al Orden Simbólico para que la mujer se encontrara ocupando el lugar de una Cosa traumática?”⁴⁸. El concepto central de Orden Simbólico, bajo el cual se presenta la perspectiva de Mujer, es analizado por Zizek desde dos posibles nociones constitutivas. Estas dos nociones la constituyen el carácter neutral del Orden Simbólico como “metáfora paterna” y su “trasgresión inherente”; las cuales, según el filósofo, actúan simultáneamente en la figura de la Mujer.

De esta manera se presentará la figura de Mujer bajo el concepto de Orden Simbólico en el proceso de lo que Zizek llama *mutación*. El concepto de Orden Simbólico es presentado así bajo “*las mutaciones eventuales en la situación de la función paterna*”⁴⁹. A partir de allí se entiende que Zizek considere a la Mujer del amor liberal como una figura que evoca otro “Nombre del Padre”; es decir, que la presencia de ésta debe ser entendida en función del Orden Simbólico en *mutación*, como un sustituto de esta *función paterna*. Zizek considera que el Orden Simbólico varía dependiendo de su narrativa particular y específica, con lo cual varía también su función de trasgresión inherente. Lo que le interesa al filósofo es especificar

⁴⁶ Ibíd., p. 189.

⁴⁷ ZIZEK. Op. cit., p. 190.

⁴⁸ Ídem.

⁴⁹ Ídem.

las características de la Mujer dentro de este universo, en el cual el Orden Simbólico es despojado de su lógica “consistente” y adquiere una presencia perturbadora o paranoica.

Esta función paterna del Orden Simbólico *qua gran Otro* define la ilusión que garantiza nuestra pertenencia e identidad con la realidad social, en la cual, según Zizek “*una comunidad se mantiene unida, en última instancia, a través de un significante que “significa todo” en la medida que no significa nada en particular y que, con ello, permite que todos se reconozcan en él*”⁵⁰.

Lacan formula la tesis según la cual “no hay en absoluto Otro”⁵¹, de la cual Zizek interpreta que la ilusión que el Orden Simbólico genera no es un asunto de creencia o simple identificación; en sentido estricto, la función de este *Orden* implica que esta ilusión no pueda ser simplemente ignorada y apartada a voluntad.

A partir de la existencia del gran Otro, es decir, del hecho de que el Otro es sólo una ilusión retroactiva que oculta la contingencia radical de lo real, sería erróneo extraer la conclusión de que podemos sencillamente suspender esta ilusión y “ver las cosas tal como son”. El punto esencial es que esta ilusión estructura nuestra realidad (social): su desintegración lleva a una “pérdida de la realidad”⁵².

⁵⁰ Ídem.

⁵¹ Ver LACAN, Jacques, *El seminario, libro XIV, La lógica del fantasma*, 1966-1967. Disponible en www.staferlafree.fr

⁵² ZIZEK, Slavoj, *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 1991. p. 124.

2.1.2 Trasgresión Inherente o la Mujer como reverso obsceno.

Siguiendo esta caracterización del Orden Simbólico como garante de la ilusión social, Zizek añadirá el elemento de un reverso inherente a este orden, el cual funciona como una contraparte trasgresora de su mecanismo. Para Zizek la condición de la Trasgresión Inherente en el Orden Simbólico se expresa según la noción freudiana del superyó, la cual emerge “donde la ley –la ley pública, articulada en el discurso público- falla”⁵³; allí, “en este punto del fracaso, la ley pública se ve forzada a buscar apoyo en un goce ilegal. El superyó es la ley “nocturna”, obscena, que dobla y acompaña necesariamente, como una sombra, a la ley “pública”⁵⁴.

Zizek asocia la ley con el Orden Simbólico, la cual no funciona sólo como una especie de agencia autoritaria que reprime la libertad del sujeto. La tesis propuesta por Zizek es que existe una complementariedad entre el contenido explícito de la ley pública y su doble obsceno, los cuales actúan simultáneamente en el sujeto y garantizan su adhesión a la *unidad* social. De allí que Zizek se pregunte “¿De dónde viene esta división de la ley [simbólica] en ley pública escrita y este código secreto obsceno, este lado oscuro, no escrito?”⁵⁵. Zizek responde seguidamente:

Proviene del carácter incompleto, “no todo”, de la ley pública: las leyes públicas explícitas son insuficientes, de modo que deben ser suplementadas por un código clandestino “no escrito”, dirigidos a todos aquellos que, si bien no violan las normas públicas, mantienen una especie de distancia interior y no se identifican plenamente con el “espíritu de la comunidad”⁵⁶.

La Mujer del amor liberal se identifica plenamente con esta condición trasgresora del nivel “no escrito” de la ley simbólica. Ella no representa simplemente el estatus rebelde que algunos análisis pretenden darle, los cuales presentan esta trasgresión bajo el aspecto de una

⁵³ ZIZEK. Op. Cit., p. 75.

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ Ibíd., págs. 75-76.

⁵⁶ Ibíd., p. 76.

mujer idealizada, que puede resistirse efectivamente al dominio simbólico de la Ley⁵⁷. El planteamiento de Žizek es que esta ilusión del contenido del Orden Simbólico requiere invariablemente de esta duplicación ilegal para poder funcionar como tal. Ya añadíamos la imposibilidad de simplemente descartar algún aspecto de esta ilusión ya que se verían en peligro las propias coordenadas que estructuran la realidad (social).

Lo que “mantiene unida” a una comunidad en su nivel más profundo no es tanto la identificación con la ley que regula el circuito “normal” cotidiano de la comunidad, sino más bien la *identificación con una forma específica de trasgresión de la ley, de la suspensión de la ley* (en términos psicoanalíticos, con una forma de goce específica)⁵⁸.

Este nivel de la trasgresión de la ley pública es el que Žizek asocia con la figura de Mujer en el Orden Simbólico. De esta manera se busca comprender que su figura, mediante su representación a veces rebelde, manipuladora e incluso contestataria en su relación con el héroe, no esté haciendo algo distinto a funcionar como el elemento de la Trasgresión Inherente del universo Simbólico al cual pretende cuestionar. Žizek toma la representación de la Mujer para asociarla con el reverso obscuro de la ley oculta, la cual, en última instancia, permite una consistencia adecuada para el funcionamiento Simbólico.

⁵⁷Sobre el tema de la redención de la figura de la *femme* como imagen feminista que socava efectivamente los cimientos del orden patriarcal, mediante su representación agresiva y manipuladora; de la cual hace honor en virtud de su exagerada “belleza fatal”, ver LEMA, Victoria, *Los modelos de Género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000*, Madrid, 2003.

⁵⁸ ŽIZEK. Op. Cit., p. 76.

2.2 Mujer: la *femme* en el referente del amor liberal.

<<Podemos relacionarnos con estas “personas de carne y hueso” sólo en la medida en que podemos identificarlas con cierto lugar en nuestro espacio fantasmático simbólico o, para decirlo de un modo más patético, sólo en la medida en que llenan un lugar preestablecido en nuestro sueño –nos enamoramos de una mujer siempre que sus rasgos coincidan con nuestra figura fantasmática de la Mujer, el “padre real” es un individuo miserable obligado a cargar con el peso del Nombre-del-Padre, nunca plenamente adecuado a su mandato simbólico, etc.-.>> (Zizek, S.; 1994; 18-19)

Representación Figural.	Marco Conceptual.	Tópico.	Referente.
Femme	1. La <i>femme</i> como Cosa-Sublimación.	Dama.	amor cortés.
	2. La <i>femme</i> en el <i>Orden Simbólico</i> .	Mujer.	amor liberal.
Fatale			

2.2.1 La Mujer en el *film noir*.

La Mujer que Zizek analiza dentro del concepto de Orden Simbólico encuentra su referente en el amor liberal, el cual es asociado con el universo del cine negro o *film noir* de los años 40s y 50s; a lo cual se le suma una valoración de la *femme* del nuevo *noir* de los años 90s en

adelante. El amor liberal se asocia con este contexto del género detectivesco literario y cinematográfico americano puesto que éste encarna de una manera general la nueva representación de valores opuestos a los tradicionales; sobre todo lo que tiene que ver con el amor, la sociedad, la familia, etc. Si se tiene en cuenta la narrativa constante del *noir* sobre la decadencia y la corrupción de los valores, sobre todo en las grandes ciudades, se puede entender que el estatus mismo de la relación del héroe con la Mujer varíe también. De allí la asociación del *noir* con el amor liberal.

El planteamiento que a continuación se expone tiene que ver con la forma en que Zizek aborda la presencia de esta figura dentro del universo simbólico, para lo cual integra sus diferentes variaciones dentro de un solo problema: la caracterización de la Mujer dentro de la mutación del Orden Simbólico en el universo *noir*.

Zizek delinea de forma general la Mujer a la que se referirá en adelante, la cual divide en dos: la primera se ubica en los orígenes mismos del *film noir* (noir clásico) y se caracteriza, según el pensador, por su carácter auto afirmativo y empoderador de su rol en la sociedad, la cual es castigada en el nivel explícito del *film*, adquiriendo con ello una presencia espectral y fantasmática. La segunda se presenta en el nuevo *noir* y se caracteriza, por el contrario, por triunfar en el nivel explícito del *film*, reduciendo al héroe a un simple residuo del espacio, con lo cual aparenta triunfar sobre la ideología patriarcal del Orden Simbólico.

Sin embargo, para Zizek ambas pueden ser interpretadas dentro de la función que tiene el concepto de Orden Simbólico en el universo *noir*, así como al concepto de Tránsito Inherente, constitutivo del primero. Ambas son el resultado de lo que Zizek entiende como mutación del Orden Simbólico, el cual altera la identidad masculina del héroe. La Mujer aparece como indicador y síntoma de la alteración del Orden Simbólico, el cual se ve afectado por la anterior mutación.

2.2.2 El Orden Simbólico en el *film noir*.

Las características que usualmente se mencionan para definir el universo del *film noir* son sintetizadas por Zizek como “*variaciones agobiadas [...] sobre su estilo visual (la influencia del expresionismo alemán: la interacción de luces y sombras, los ángulos inusuales, etc.)*”⁵⁹; con sus “*sus procedimientos narrativos (flashbacks, voces superpuestas a la imagen, etc.)*”⁶⁰, además de su “*trasfondo social (la corrupción de las megalópolis americanas; el impacto social de la Segunda Guerra Mundial; la emancipación de las mujeres como fundamento de la figura de la femme fatale que da expresión a la inestabilidad de la identidad masculina)*”⁶¹.

Todas estas definiciones constituyen para el pensador una “*pobreza y uniformidad teóricas inusuales*”⁶², las cuales sólo producen variaciones de clisés que en poco o nada resaltan el valor auténtico del *film noir*. Para Zizek el “*deseo de poner en palabras la fascinación obvia por el film noir, de traducirla a logros teóricos positivos, parece, en cierto modo, intrínsecamente impedido, condenado a fracasar*”⁶³. Con ello Zizek quiere distanciarse de los análisis redundantes que al respecto del *film noir* han surgido, los cuales enfatizan cuestiones sociales, evoluciones de métodos, representaciones genéricas de la mujer, etc.

Para Zizek el elemento teórico desde el cual debería ser pensado el *film noir* lo sugiere la función del Orden Simbólico, es decir, los criterios de una agencia invisible materializada en estado de mutación. Dicha agencia se encarna en la figura de un padre vulgar y corriente quien asume el peso del Orden Simbólico. Para Zizek lo relevante del *film noir* es que ejemplifica cierta alteración en el funcionamiento ordinario del Orden Simbólico, el cual “*pierde aquí su inocencia benevolente y asume los rasgos de una amenazadora agencia paranoica*”⁶⁴. De allí que “*uno de los rasgos que caracterizan el universo noir es, justamente, esta mutación en el status del gran Otro*”⁶⁵.

⁵⁹ ZIZEK. Op. Cit., p. 181.

⁶⁰ Ídem.

⁶¹ Ídem.

⁶² Ídem.

⁶³ *Ibíd.*, p. 182.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 183.

⁶⁵ Ídem.

Lo que permite desarrollar el funcionamiento del Orden Simbólico, según Zizek, es el fundamento en cierta “*lógica y deducción*”⁶⁶, con lo cual éste adquiere una forma “consistente” dentro de los sucesos del universo del héroe. En el contexto de este Orden – consistente- “*el flujo de los sucesos se integra al universo Simbólico, narrado, relatado en la forma de una historia lineal*”⁶⁷, el cual “*origina un efecto de pacificación y el orden y la consistencia se reinstalan*”⁶⁸. Contrario a ello, el universo noir propone “*una escisión radical, una especie de desequilibrio estructural respecto de la posibilidad de narrativización: la integración de la posición del sujeto al campo del gran Otro, la narrativización de su destino, sólo se vuelve posible, cuando el sujeto ya está, en un sentido, muerto*”⁶⁹.



Fig. 1 Peggy Cummins, *Gun Crazy*, J. H. Lewis, 1950. *Fig. 2* G. Tierney y R. Widmark, *Night and the City* 1950.

Una de las primeras películas en donde se retrata a la mujer agresiva y corrupta, en la relación que mantiene con un patético héroe, se puede observar en el papel de Peggy Cummins en *Gun Crazy* (fig. 1). Allí un novato delincuente protagonizado por John Dall, sale del reformatorio y conoce a Annie Laurie (P. Cummins) y entablan una relación amorosa mediada por el crimen y la clandestinidad, ya que el jefe de Annie, Berry Kroeger, intenta

⁶⁶ Ídem.

⁶⁷ Ídem.

⁶⁸ Ídem.

⁶⁹ Ídem.

funcionar como su propietario. Allí aparece una de las primeras temáticas del *film noir*: la fatídica mujer con la cual el héroe traiciona su compromiso con la agencia paterna. El universo sórdido de la noche y de las relaciones de traición y ambición que allí se generan se presenta en un clásico del *noir*, llamado *Night and the City*, (fig. 2) en donde un joven protagonizado por R. Widmark se gana la vida delinquiendo en las calles de Londres, con la ayuda de su novia Mary (G. Tierney). Traicionando la confianza de un colega, Tierney seduce a su esposa, a la vez que por medios criminales busca empoderarse de un club de lucha libre; todo ello con el consentimiento de su novia.

Otras de las escenas peculiares del *noir* la ejemplifica el papel del detective *hard-boiled*, en donde al final de la película o de la novela logra identificar al asesino y reconstruir el verdadero orden de los hechos, de allí que el universo como tal retorne de alguna manera a su calma y tranquilidad de antes. Es allí donde surge la figura de la Mujer en el contexto del *noir*: como síntoma de la mutación del Orden Simbólico de su forma lógica y consistente hacia un *Otro paranoico*; es decir, la Mujer aparece cuando el universo no puede volver a la consistencia lógica de su estructura.

Dicha mutación, insiste Zizek, se genera cuando “*el espacio intersubjetivo, “público”, ha perdido su inocencia: la narrativización, la integración al orden simbólico, al gran Otro, lejos de conducir a alguna clase de reconciliación, da lugar a una amenaza mortal*”⁷⁰. Esta amenaza se refiere al marco mismo de la realidad, la cual se altera desde el momento que el Orden Simbólico sufre dicha mutación.

Lo que debería tenerse en cuenta aquí es que esta neutralidad del orden simbólico funciona como la garantía fundamental para el así llamado “sentido de la realidad”: tan pronto como esta neutralidad es manchada, la propia “realidad externa” pierde el carácter evidente por sí mismo de algo presente “allí afuera” y comienza a vacilar, es decir, es experimentada como delimitada por un marco invisible: la paranoia del universo noir es primordialmente visual, basada en la sospecha de que nuestra visión de la realidad ya está siempre distorsionada por algún marco invisible tras nuestras espaldas⁷¹.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 185.

⁷¹ *Ídem.*

Es necesario recordar aquí que el Orden Simbólico no es reducible solamente a una serie de normas que regulen la vida social y determinen su horizonte, el cual a su vez pueda encontrar una resistencia efectiva en algún modo de contra-ideología. Es decir, el concepto de Orden Simbólico no hace alusión a alguna forma de pensamiento o cultura dominante que se imponga ideológicamente en los contextos sociales. A lo que Zizek hace referencia en su uso dentro del *film noir* es a que este Orden constituye el tejido mismo en donde es posible la “realidad”, de modo que al mutar, mutan también las coordenadas que definen el Orden social. La cualidad específica del *Otro paranoico* es que ejemplifica a un padre “que sabe”, es decir, ejemplifica a alguien que no tiene restricciones en su “goce”, el cual lo torna en una agencia obscena que altera la relación ordinaria del héroe con el universo Simbólico.

2.2.3 La Mujer como síntoma masculino.

Hasta este punto se tiene que la figura de la Mujer es el síntoma de cierta mutación de la naturaleza lógica y consistente del Orden Simbólico, por lo que Zizek se pregunta “*¿En el universo noir no es el mal epitomizado por la femme fatale [...] una amenaza no sólo a la integridad moral del héroe sino a su identidad ontológica misma? ¿No debe buscarse el eje del universo noir, por lo tanto, en la relación del detective masculino con la mujer como su síntoma?*”⁷².

De allí que Zizek caracterice la figura de Mujer como síntoma. La caracterización del concepto de síntoma es tomada de la obra de Lacan. En este punto Zizek encuentra que en la obra de Lacan pueden percibirse dos definiciones acabadas y diferentes del concepto de síntoma, el cual varía en la obra del primer y el último Lacan. Para Zizek ambas definiciones

⁷² *Ibíd.*, p. 187.

de dicho concepto aparecen como acertadas para comprender a la Mujer en el *film noir*, aunque Zizek desarrolle más a profundidad la segunda de las nociones⁷³.

Así, si en primer lugar el síntoma “*lo concebimos como Lacan lo articuló en la década de 1950 –a saber, como un mensaje cifrado- entonces, [...] la mujer-síntoma aparece como el signo, la encarnación de la caída del hombre, atestiguando que éste “cedió en cuanto a su deseo”*⁷⁴. En ese mismo sentido, Zizek considera que “el síntoma es una formación de compromiso: en él, el sujeto recupera, en la forma de un mensaje cifrado y no reconocido, la verdad acerca de su deseo, la verdad con la que no fue capaz de enfrentarse, a la que traicionó”⁷⁵.

Según esta definición, la figura de Mujer “*no es más que una materialización, [...] en sí misma no existe, razón por la cual la manera adecuada de librarse de ella no es combatirla activamente o destruirla, sino que basta con que el hombre purifique su deseo, [...] para que, automáticamente, la mujer pierda pie, se desintegre”*⁷⁶.

Al respecto de este punto, es interesante poder resaltar esta primera definición en algunas de las obras de Richard Wagner, los cuales son mencionados por el propio Zizek para dar mayor claridad sobre el concepto. Las mismas son traídas a colación para ilustrar la forma en que la Mujer-síntoma se diluye cuando el héroe *purifica* su deseo.

En este punto la Mujer pierde consistencia cuando el héroe logra re-establecer su compromiso con la agencia simbólica. El primer ejemplo o proporciona la ópera *Parfisal*: cuando al final de la obra éste revela el Grial y rechaza a Kundry, ésta queda muda, se convierte en una sombra que no puede hablar y al final cae muerta. Está luego el *Holandés Errante*, en donde el desconocido y olvidado capitán públicamente comunica que él es el “Holandés Errante” y que ha viajado durante siglos en búsqueda de una esposa fiel; allí Senta se arroja al vacío y muere. El último ejemplo se puede encontrar en *Lohengrin*, en donde el misterioso caballero, con el cual se casa Elsa, a solicitud y presión de ésta última para que revele su identidad,

⁷³Para una mayor profundización del concepto de síntoma ver ZIZEK, Slavoj, *El Sublime objeto de la Ideología*, Londres: Verso Books, 1989, capítulo 2.

⁷⁴ZIZEK. Op. Cit., p. 187.

⁷⁵Ídem.

⁷⁶Ibíd., págs. 187-188.

finalmente revela que es un caballero del Grial y desaparece, consiguiendo así que Elsa se derrumbe. En estos tres ejemplos podemos traer a colación lo que Zizek comenta al respecto de la figura de la Mujer como síntoma del héroe: *“el gesto ejecutivo por medio del cual el héroe asume abiertamente su mandato simbólico, [...] se demuestra incompatible con el ser mismo de la mujer”*⁷⁷. Es decir, la presencia de la Mujer como síntoma significa la desorientación del héroe respecto a su compromiso con el Orden Simbólico, con la metáfora paterna.

Esta interpretación, que *“puede parecer extravagante y anticuada”*⁷⁸, es la que se encuentra concretamente *“en el film noir, en el que la femme fatale [...] se transforma en un cieno informe y mucoso sin consistencia ontológica propia en el momento en que el héroe hard-boiled la rechaza, es decir, cuando rompe el hechizo”*⁷⁹. En esta definición concreta, se podría pensar en un

Mundo masculino de espiritualidad pura y comunicación no distorsionada, [...] el universo de la intersubjetividad ideal, y la mujer no es una causa externa, activa que atrae al hombre hacia la caída; es sólo una consecuencia, un resultado, una materialización de la caída del hombre. De modo que, cuando éste purifica su deseo de los residuos patológicos, la mujer se desintegra⁸⁰.

Sin embargo, para Zizek, esta no es la definición última de la noción de síntoma en Lacan, por lo cual traerá la definición que éste desarrolló en sus últimos escritos y seminarios⁸¹. En esta segunda perspectiva el síntoma es *“una formación significativa particular que confiere al sujeto su propia consistencia ontológica, permitiéndole estructurar su relación básica y constitutiva con el goce (jouissance)”*⁸², lo cual conlleva a que toda la relación precedente se invierta: *“si el síntoma se disuelve, el sujeto mismo pierde pie, se desintegra”*⁸³.

Según esta definición, que la Mujer sea entendida como un síntoma masculino *“significa que el hombre mismo existe únicamente a través de la mujer como su síntoma: toda su*

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 188.

⁷⁸ *Ídem.*

⁷⁹ *Ídem.*

⁸⁰ *Ídem.*

⁸¹ Ver LACAN, Jacques, *Conferencia en Ginebra sobre el Síntoma*, 4 de octubre de 1975.

⁸² ZIZEK. *Op. Cit.*, p. 189.

⁸³ *Ídem.*

consistencia ontológica cuelga, está suspendida de su síntoma, es “externalizada” en su síntoma”⁸⁴. Para Žizek la noción de síntoma no se corresponde con alguna suerte de patología que deba ser desplazada mediante el análisis o la técnica psicoanalítica; por el contrario, es una formación singular de identidad. La Mujer en el *film noir* aparece como síntoma de la mutación en el Orden Simbólico, lo cual es equivalente a la mutación de la “realidad” del universo del héroe –detective *hard-boiled*-. Es decir, la Mujer aparece en la escena del héroe al mismo tiempo que éste altera su relación “normal” con la metáfora paterna, con el Orden Simbólico. Por ello, Žizek afirma que la Mujer no debe ser considerada como la causa de esta mutación, sino sólo como su consecuencia sintomática, ya que considerarla “como encarnación de la corrupción del universo”⁸⁵ significaría reducirla a un “*fantasma masculino*”⁸⁶.

2.2.4 Mutación de la metáfora paterna.

El factor esencial que permite la mutación del Orden Simbólico en una agencia paranoica tiene que ver, según Žizek, con la decadencia de la metáfora paterna.

En vez del padre tradicional –garante del gobierno de la Ley, es decir, el que ejerce su poder como fundamentalmente ausente, cuyo rasgo fundamental no es un despliegue abierto del mismo sino la amenaza del poder potencial-, obtenemos un padre excesivamente presente que, como tal, no puede ser reducido al portador de una función simbólica⁸⁷.

Para Žizek esta presencia del padre se corresponde con una característica específica: “*es un padre que sabe*”⁸⁸. Este particular conocimiento, al igual que su excesiva presencia le confiere a la figura habitual del padre un carácter “doble” que altera la relación corriente con

⁸⁴ Ídem.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 190.

⁸⁶ Ídem.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 192.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 193.

el héroe. El Padre del universo *noir* adquiere los rasgos de una figura obscena y traumática que se torna incompatible con el deseo del héroe. Este particular *conocimiento* representa concretamente “*un conocimiento del goce, es decir, el que, por definición, está excluido de la Ley en su aspecto universal-neutral: corresponde a la situación misma de la Ley el ser “ciega” a este conocimiento*”⁸⁹.

La mutación a la que Zizek se refería encuentra su origen en este punto, en el hecho de que la metáfora paterna, externalizada en el Orden Simbólico, sufre un debilitamiento y en su lugar un “doble” obsceno ocupa su función. Es por eso que la figura paterna, quien debería garantizar el cumplimiento de la Ley, actúa en el universo del *film noir* esencialmente como una figura en estado de descomposición, la cual es incapaz de regular el escenario de las relaciones intersubjetivas, incapaz por lo mismo de establecer las pautas adecuadas y armoniosas de la relación del héroe con la Mujer.

De allí que el lugar de la Mujer no pueda ser concebido como una presencia material femenina independiente que actúa en función de sus propios atributos y deseos –fatales-; ella, de manera similar a la Dama del amour courtois, se presenta según la perspectiva alterada del héroe. La discordancia latente entre el héroe y la Mujer ejemplifica que aquél falló en la construcción de su identidad dentro del Orden Simbólico. Esta cuestión es lo que define lo

que está en juego en el universo *noir*: el fracaso de la metáfora paterna (esto es, la emergencia del padre obsceno que suplanta al padre que vive de acuerdo con su función simbólica) hace imposible una relación viable y templada con una mujer: como resultado, ésta se encuentra ocupando el lugar imposible de la Cosa traumática⁹⁰.

De esta manera, la figura de la Mujer “*no es sino un señuelo cuya presencia fascinadora enmascara el verdadero eje traumático del universo noir, la relación con el padre obsceno, es decir, el incumplimiento de la metáfora paterna*”⁹¹. De lo anterior se deduce que la figura paterna del Orden Simbólico no desaparece como tal, sólo muta su estatus corriente, es decir, se transforma en una agencia de la cual brotan otras características que la hacen más sólida.

⁸⁹ Ídem.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 194.

⁹¹ Ídem.

2.2.5 La Mujer como segunda caracterización de *femme*.

La figura de la Mujer como segunda caracterización de *femme* en Zizek reúne los siguientes parámetros antes expuestos: en primer lugar actúa como síntoma de la degradación del escenario simbólico en el cual se desenvuelve el héroe, es decir, ella es otro elemento alterado dentro de la inconmensurabilidad general en el universo del héroe. En segundo lugar, se tiene que dicha degradación en el escenario simbólico obedece a una mutación del Orden Simbólico, el cual es desplazado de su carácter consistente y asume la forma de lo que Zizek llama el *Otro paranoico*. En dicha mutación es corriente encontrar figuras obscenas y corruptas que representen, con la mayor vitalidad, la degradación general de esta mutación. En tercer lugar, dicha mutación se origina cuando el Orden Simbólico ya no puede cumplir con las expectativas y los deseos del héroe; esto es, cuando la metáfora paterna que se expresa mediante el Orden Simbólico fracasa.

La figura de Mujer funciona así mismo como la Tránsito Inherente del Orden Simbólico mutado, lo cual propicia que su forma femenina se exprese según caracteres de violencia y rebeldía. Dicha Tránsito, aclara Zizek, no obedece a una independencia subversiva del carácter de la mujer; ella es más bien la expresión de la degradación generalizada del incumplimiento de la metáfora paterna en el héroe.

La idea conclusoria de la figura de *femme* entendida según la Mujer es que ella se presenta en todo momento como un síntoma, es decir, como un indicador de que algo no funciona bien en el nivel de lo simbólico. De allí que una relación posible con la Mujer esté condenada al fracaso desde el comienzo mismo, ya que ésta se torna inaccesible por el carácter obsceno mismo del Orden Simbólico. Por otra parte ella desaparece cuando las coordenadas simbólicas retornan de alguna manera a su cauce “normal” y pacificador. Para Zizek, es este último punto el que permite encontrar en la figura de la Mujer una ejemplificación en la obra de David Lynch, ya que como se mostrará más adelante, la figura de Mujer aparece como propiedad de la figura corrupta que ejemplifica la mutación simbólica; y cuando dicha figura corrupta desaparece, desaparece también la fatalidad en la Mujer. Así, en ninguno de los casos es posible encontrar una relación armoniosa entre el héroe y la Mujer.

3. La *femme* en la narrativa de Hitchcock y Lynch.

Representación Figural.	Marco Conceptual.	Tópico.	Referente.	
FEMME	1. La <i>femme</i> como <i>Cosa- Sublimación.</i>	Dama.	amor cortés.	3. Hitchcock. Lynch.
FATALE.	2. La <i>femme</i> en el <i>Orden Simbólico.</i>	Mujer.	amor liberal.	

Hitchcock y Lynch como derrumbamiento de la *femme*.

Zizek considera que uno de los temas presentes en las obras de Hitchcock y Lynch es la narrativa de la figura de la *femme*, comprendida según los tópicos de Dama y Mujer respectivamente. Este capítulo asocia por un lado la figura de Dama con la crítica narrativa de Hitchcock, mientras que por otro asocia la figura de Mujer con la crítica narrativa de Lynch. Así, algunas de las obras de Hitchcock y Lynch tienen la particularidad de representar críticamente y de manera continuada, el marco conceptual con el que ya se analizaran las figuras de Dama y Mujer. Si bien también percibe dicho marco en obras de otros artistas que también cuestionan la figura femenina, es sólo en estos directores en los que encuentra un tratamiento prolongado y una crítica efectiva de la *femme* como crítica de la perspectiva masculina del héroe. El interés de Zizek por evidenciar que en ambos directores se presenta la continuación del marco conceptual de la Dama/Mujer tiene que ver con el particular “derrumbamiento” que ambos hacen al final de sus películas de la figura femenina. La figura de *femme*, sea Dama o Mujer, es literalmente disuelta o eliminada por dichos directores en las películas analizadas. De allí que Zizek extraiga la conclusión de que ambos directores son conscientes que el derrumbamiento de la figura lleva implícito una crítica de la visión distorsionada con la cual el héroe comprende a la *femme*.

3.1 Hitchcock en la des-sublimación de la Dama.

<<En el libro, había una muchacha que no quería dejarse transformar, eso es todo. En la película, hay una mujer que se da cuenta de que este hombre la desenmascara poco a poco. Eso en cuanto a la intriga. Hay otro aspecto que llamaría “sexopsicológico” y es, aquí, la voluntad que anima a este hombre para recrear una imagen sexual imposible; para decirlo de manera sencilla, este hombre quiere acostarse con una muerta...>> (Hitchcock)⁹²

<<La idea de la mujer fatal nos posee por completo. Al fin de cuentas, esa imagen, la imagen fascinante de la mujer fatal, representa la muerte. La fascinación por la belleza es siempre un velo que encubre una pesadilla. Como la idea de una criatura fascinante, pero si nos aproximamos mucho a ella, vemos mierda, podredumbre, vemos gusanos moviéndose por todas partes >>. (Zizek)⁹³

<<La dama que desaparece es entonces en última instancia la mujer con la que la relación sexual sería posible, la sombra elusiva de una La Mujer que no sería sólo otra mujer; por ello la desaparición de esta mujer es un medio para que la historia romántica de la película tome conocimiento del hecho de que “La Mujer no existe” y que, por lo tanto, no hay relación sexual>>. (Zizek; 2013; 115-116)

3.1.1 Figura ausente de la Dama.

La figura de la Dama en Hitchcock se presenta al héroe según los criterios de la sublimación, esto es, según las propiedades fascinantes de un objeto común que funciona como el sustituto de la Cosa. Ésta representa para Zizek la materialización de un vacío “inutilizable”, el cual es la expresión de la excesiva “sustancia” vital del sujeto, con la cual éste nunca puede

⁹² “Conversaciones con Truffaut”, en *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial. 1974.

⁹³ En Fiennes, S. y Misch, G. (2006). *Guía perversa del Cine*. Recuperado de <https://vimeo.com/20498004>

ponerse de acuerdo. Este tipo de sustancia in-simbolizable, parcialmente materializada, es evidenciado por Žizek en la figura de Dama que realiza Hitchcock. Según el pensador esloveno es posible evidenciar en la figura de Dama hitchcockiana el proceso de *obstáculos* y sublimación propios del héroe en la relación con la Dama cortés. Se agrega al respecto, en la narrativa de Hitchcock, que la figura de Dama se disipa según la “caída del objeto”, lo cual es analizado aquí según un procedimiento de des-sublimación.

La figura Hitchcockiana de Dama se presenta al héroe como una imagen sublimada que lo perturba, acentuado por el hecho de que el director la presenta como una figura *ausente* dentro del film. De lo anterior es necesario resaltar que la comprensión de Žizek sobre la figura de Dama en Hitchcock se ubica sobre el mismo marco conceptual de la Dama del referente del amor cortés, con lo cual posteriormente, se analizan aquí las variaciones narrativas que al respecto realiza el director de dicha figura en las películas aquí escogidas.

La figura de la Dama en Hitchcock presenta algunas variaciones en relación con la Dama del amor cortés, ya que en primer lugar ésta no se presenta según las características autoritarias y caprichosas en la relación que establece con el héroe. El factor representativo de la figura de Hitchcock es una Dama *ausente*, es decir, una figura que materialmente no está presente en el desarrollo del film.

Por lo general se trata de una Dama fascinante que está muerta. Esta característica de ausencia le confiere, no obstante, una “presencia” espectral dentro de las relaciones intersubjetivas de los personajes. Este motivo de la figura de la Dama se puede encontrar en lo que Žizek⁹⁴ llamó el periodo “realista” de Hitchcock, en el que están presentes las líneas clásicas de Hollywood. Por regla general, allí se encuentra siempre la producción de una pareja.

En este punto se encuentra el primer paso de Hitchcock en la disolución progresiva que hace de la figura de la Dama. Por regla general es usual encontrar al lado del héroe, el cual se encuentra abrumado por la presencia fantasmática de un Dama, la cercanía de una heroína, la cual se distingue por su torpeza y su “vulgaridad”. Las películas que mejor ejemplifican la aparición de esta heroína son *La Dama desaparece* (*The Lady vanishes*, 1938) y *Rebecca*

⁹⁴ Ver ŽIZEK, Slavoj, *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial, 2013, Capítulo 1.

(1940), narradas desde el punto de vista de su personaje, y en otra medida, aunque alejada del periodo de tiempo en cuestión, *Vértigo* (1958). En ellas se encuentra la figura de una Dama posesiva y poderosa, que ejerce su función estando ausente. Aquí se puede encontrar, no obstante, un parentesco con la figura de la Dama cortés, pues es apreciada desde un punto de vista exclusivamente masculino: no es posible tampoco encontrar aquí una pertenencia de la Dama con alguna figura de la “realidad”. Ella es mostrada según la relación traumática que el héroe mantiene con ella.

Es allí donde la figura emergente de la heroína parece trasladar este aspecto fantasmal de la Dama, ya que aquélla por lo general, al final del film, logra emparentarse con el héroe, desplazando de alguna forma a la Dama. Ésta por su parte, es disuelta en el film, con lo cual se entiende que el héroe ha logrado superar al fantasma y poder llevar una vida tranquila y ordinaria al lado de la heroína. La tensión entre ambas figuras femeninas es latente en la narración de estas películas, encontrándose incluso una suerte de confrontación, que pone a prueba el lazo amoroso del héroe y la heroína mediante pruebas que arriesgan sus vidas. Al final, ambos logran salir a salvo, disolviéndose la figura espectral de la Dama. No obstante, como se mostrará más adelante, esta unión de aparente felicidad está lo más lejos posible de un alcanzado final feliz. Repasemos al respecto algunos rasgos de la trama de estas películas.



Fig. 3 La Dama desaparece. 1938.



Fig. 4 Rebecca. 1940.



Fig. 5 Vértigo. 1960.

En *La Dama desaparece* se encuentra el primer motivo de la figura fascinante que se ausenta, con lo cual se pone en marcha la trama narrativa de la película. El film se desarrolla en un tren, en el cual Iris (Margaret Lockwood) conoce a una Dama de edad (Miss Froy) con la

cual entabla amistad. En mitad del viaje Iris descubre que la Dama que ha conocido ya no está, iniciando su búsqueda por el tren. Los oficiales del tren no le ofrecen información satisfactoria, sugiriendo incluso que tal Dama en realidad no ha existido. Iris conoce a Gilbert (Michael Redgrave) y juntos inician la búsqueda de la mujer (fig. 3). Cuando encuentran a la Dama descubren que es una impostora, que se trata de una espía que viajaba encubierta, situación que los arroja a toda una serie de peligros en los que exponen sus vidas. Al final logran salir a salvo y regresar al país de destino.

En el film *Rebecca* se encuentra nuevamente una narración desde el punto de vista de una heroína, relacionada por azar con el héroe. Se narra la historia de Maximilian De Winter (Laurence Olivier), un reconocido comerciante quien ha perdido a su esposa Rebecca, la cual ha fallecido en un aparente accidente de barco. Afligido por la pérdida viaja a Montecarlo, intentando sobreponerse. Allí conoce a la joven interpretada por Joan Fontaine, de quien se enamora. A las pocas semanas se casan y él la lleva a Manderlay, en donde está su mansión. La joven pronto descubre que la presencia fantasmática de la señora muerta gobierna fuertemente el espíritu de los criados de la casa y del mismo Maximilian. Turbada por este hecho intenta hacer todo lo posible para asemejarse a la señora De Winter; sin embargo, sus esfuerzos fracasan, pues ella es demasiado torpe y no se asemeja en nada a la fina y refinada presencia del cuadro (fig. 4). Las cosas se tornan tensas cuando se descubre la relación traumática que el héroe sostenía con la Dama antes de que ella muriera, hecho en el que al parecer él está involucrado. Esta tensión se desvanece cuando se descubre que la señora de Winter sufría de cáncer y que su muerte puede atribuirse a un suicidio, lo cual diluye la relación tormentosa del héroe con el recuerdo de ésta, posibilitando así el reencuentro triunfante con la frágil heroína.

En el film de 1960 (*Vértigo*) Hitchcock introduce los elementos de la Dama fascinante y de la heroína vulgar en una sola persona, hecho en el que se profundizará más adelante. Sin embargo, es relevante mencionar aquí una de las primeras escenas en las que Scottie (James Stewart) vigila a Madeleine (Kim Novak) en un museo. Al parecer Madeleine está poseída por el espíritu de Carlotta Valdés, la figura de la Dama del cuadro (fig. 5), muerta hace cien años. Durante estos seguimientos Scottie se enamora de Madeleine, a quien asocia con una

figura de belleza fascinante y con quien entabla una relación traumática. En la mitad de la película *Madeleine* se suicida y Scottie trata de reparar su pérdida mediante la vulgar Judy.

Tenemos entonces que la presencia traumática que abrumara al héroe es desplazada progresivamente durante estas películas hacia la imagen de una heroína, con la cual es posible una relación ordinaria y tolerable.

Las situaciones que permiten indicar que estas películas de Hitchcock desplazan la figura traumática de la Dama se perciben en el hecho de que ella está literalmente muerta, o cuando menos se trata de una impostora. En *La Dama desaparece* la protagonista representada por Miss Froy es en realidad un agente encubierto que se infiltra en el tren, pero es descubierta y por ello debe *desaparecer*. Madeleine Elster, la mujer poseída por el espíritu de la fascinante Dama en *Vértigo*, resulta ser una simple “actriz”. Ella es contratada por Gavin el amigo de Scottie, para fingir su suicidio, y así asesinar a la verdadera Madeleine. Se tiene entonces de antemano que la Dama “no está” y que su presencia espectral es paulatinamente desplazada.

3.1.2 Desplazamiento de la figura sublimada.

El motivo del contraste entre dos “tipos” de mujeres parece señalar la salida que Hitchcock encuentra para el desplazamiento de la Dama. Junto con la figura fantasmática de la Dama se encuentra a menudo una mujer joven que en comparación con aquella resulta patética e insignificante. La Dama hace referencia aquí a lo que Žižek entiende por *La Mujer*: “*la mujer “toda” que podría llenar la falta en el hombre, que podría ser su complemento, y no sólo su suplemento, su compañera ideal, con la que sería finalmente posible la relación sexual*”⁹⁵. Esta mujer-Dama es así mismo, de acuerdo con esta caracterización, la mujer fascinante que ocupa el lugar de la Cosa; es decir, es la materialización sublimada del *goce* imposible. La figura de la Dama, la cual materializa la Cosa, se desprende aquí de los matices feudales que

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 114.

caracterizaran su personalidad y actúa como un fantasma, o para usar el término de Žižek, como una *fantasía*⁹⁶.

La torpe heroína, con la que finalmente termina emparentado el héroe, juega aquí un papel primordial. Es ella la encargada de llevar a última instancia la sospecha de que tras esa espectral figura de la Dama sólo se encuentra una impostora, una presencia farsante que engañaba al héroe. El gesto de la heroína en el film consiste en señalar el “cuerpo” que pueda materializar en la carne a esa figura fantasmal, reduciendo con ello el poder fascinante que la Dama ejerce en el universo intersubjetivo. De allí que la figura vulgar de la heroína lleve consigo el desplazamiento de la Dama. Ella se encarga de des-sublimar a la Dama, ofreciéndose a la vez como alternativa para llenar la falta en el héroe.

De allí que resulte significativo el hecho de que por ejemplo en *Rebecca* la heroína ni siquiera tenga nombre; es decir, su presencia es la de un sustituto furtivo que de alguna manera no se ubica plenamente en el registro simbólico de la película. Según Žižek, ella va en contra de la *doxa* del Otro: “*La verdad estaba del lado de su ideé fixe, aunque su insistencia en ella amenazaba con excluirla de la comunidad simbólica*”⁹⁷.

La salida de Hitchcock se ubica por tanto en la siguiente alternativa: el precio que el héroe debe pagar para desprenderse de la traumática mujer que lo perturba es conformarse con una mujer torpe y sin gracia, la cual no es equivalente de ninguna manera con la figura de la Dama. Asistimos así al escenario del desplazamiento progresivo de la Dama, el cual se manifiesta mediante la metáfora de la “destrucción” que amenaza con disolver la unión del héroe con la heroína. Esta destrucción se percibe en las escenas de peligro en las que la infortunada pareja se ve arrojada, una vez se desplaza la fatalidad fascinante de la Dama.

En *La Dama desaparece* cuando la pareja ha encontrado a la mujer que se hacía pasar por la Dama son llevados a un vagón que se desprende del tren, en el cual son atacados por militares apostados en el recorrido. La pareja logra sobrevivir y volver a Inglaterra. Cuando por el final de *Rebecca* se encuentra el cuerpo muerto de la señora De Winter y se descubre además que tenía cáncer la mansión Manderlay se consume por completo en el fuego. No obstante, la

⁹⁶ Ver ŽIŽEK, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, Madrid: Siglo Veintiuno, 2007, Capítulo 1.

⁹⁷ ŽIŽEK. Op. Cit., p. 114.

pareja logra reunirse a salvo más adelante. El encuentro feliz que pareciera asomarse en el final de la película con la reunión de la pareja es sólo una ilusión. El héroe, según Zizek, ha sacrificado a la Mujer; es decir, la ha perdido *dos veces*: primero como una pérdida material y segundo como una pérdida simbólica. En lugar de la Dama aparece una criatura torpe y sin gracia. De lo anterior se comprende el punto de vista de Zizek al respecto del desplazamiento de la figura sublimada en Hitchcock, la cual se manifiesta sobre todo hacia el final del film, en donde se reúne el héroe y la heroína.

El final feliz no es nunca immaculado, siempre implica algún tipo renuncia: nos resignamos al hecho de que la mujer con la que vivimos no es nunca La Mujer, aceptamos la amenaza permanente de la desarmonía en la relación con ella, la posibilidad de que en cualquier momento aparezca otra mujer que encarne lo que pareciera faltar en esa relación. Lo que hace posible el final feliz, es decir, un retorno a la primera mujer, es precisamente la experiencia de que La Otra Mujer “no existe”, de que en última instancia es sólo una figura fantasmática que llena el vacío de nuestra relación con una mujer. En otras palabras, el final feliz sólo es posible con la primera mujer: si el héroe optara por La Otra Mujer [...] necesariamente pagaría esa elección con la catástrofe, incluso con la muerte. [...] La Otra Mujer está prohibida en la medida en que “no existe”; ella es mortalmente peligrosa debido a la discordancia fundamental entre su figura fantasmática y la Mujer “empírica” que, por azar, se encuentra ocupando ese lugar fantasmático⁹⁸.

3.1.3 Sacrificio del objeto (femenino).

La *femme* en Hitchcock es distinguible en dos niveles: la figura fantástica y espectral asociada a la Dama y la mujer “empírica”. Ambas son de alguna manera inconmensurables para el héroe; la primera actúa como velo fascinante de la Cosa traumática, elevando a la mujer a un objeto imposible. La segunda acude cuando la primera “ha muerto”, cuando intenta desplazar el carácter fascinante de ésta. La segunda mujer es así un residuo, la cual trata de reemplazar en vano a la primera mujer. Sin embargo, en Hitchcock hay otro ingrediente, ya que también es posible encontrar el desplazamiento de la segunda mujer, la torpe heroína; es decir,

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 116-117.

encontrar una suerte de sacrificio total del objeto femenino. Zizek relaciona este punto con el periodo de tiempo Hitchcockiano al que denominó como “posmodernismo”, el cual comprende la década de 1950 a inicios de 1960. Según Zizek, la obra de Hitchcock en ésta década está “*formalmente sintetizada por la acentuada dimensión alegórica (el señalamiento, dentro del contenido diegético del film, de su propio proceso de enunciación y consumo: referencias al voyerismo [...], etc.) con centro temático en la perspectiva del héroe al que el superyó materno le bloquea el acceso a una relación sexual “normal”*”⁹⁹.

Aquí la relación “normal” del final feliz entre el héroe y la heroína tampoco es posible, puesto que ella también es desplazada, sacrificada en el film. Para Zizek, la obra que mejor logra escenificar la disolución del objeto dentro de este periodo es *Vértigo* (1958): “*Una película cuyo héroe es cautivo de una imagen sublime*”¹⁰⁰. *Vértigo* logra condensar la relación imposible entre la figura fantasmal de la Dama y la mujer “empírica” –la torpe heroína-, evidenciando que dicha relación encubre un destino fatal para la heroína que ha desplazado a la Dama, ya que el héroe intenta recrear a ésta en la ordinaria apariencia de aquella. De allí se entiende el interés de Zizek por este film, ya que allí el objeto es sacrificado del todo, en un primer momento en la ruptura del film y posteriormente en el desenlace. Esta situación puede evidenciarse en la estructura misma de la película, la cual se divide en dos partes. La primera de ella narra la historia de Scottie, el héroe del film, un agente retirado que es contratado por un amigo para que vigile a su esposa Madeleine. Él pronto se enamora de ella puesto que está obsesionado con la imagen fascinante de ésta. Ella actúa como la Dama para Scottie, es la imagen del fantasma traumático que lo atormenta. Esta primera parte de la película termina cuando Madeleine se “suicida”, quedando instalada para siempre como una imagen fascinante y omnipresente en el recuerdo del héroe. Zizek afirma que si la película terminase en este punto tendríamos “una historia totalmente coherente”¹⁰¹, ya que observaríamos el corriente drama romántico del héroe que ha perdido a su amada y la llora en silencio, avivándola en su recuerdo.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 10.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 141.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 142.



Fig. 6 Kim Novak como Madeleine Elster.



Fig. 7 Kim Novak como Judy Barton.

El héroe pierde así en primer momento a la fascinante Madeleine, su Mujer-Dama (fig. 6), la cual necesariamente es llevada a la muerte. Las cosas se complican con el desenlace de la historia, con la aparición de la heroína Judy (fig. 7) en la vida del héroe. Lo que parecía ser una historia de amor romántica y trágica devela su trasfondo policial detectivesco, propio de la narración de Hitchcock. Judy es la misma Madeleine, la cual fue contratada por un hombre para engañar a Scottie y asesinar a su verdadera esposa, para así conseguir una herencia. El héroe sólo se da cuenta de esto al final de la película. Scottie intenta recrear en la torpe y ordinaria Judy las características que le fascinaban de la Otra Mujer, haciéndole vestir la misma ropa elegante, repetir su mismo corte de cabello, etc.



Fig. 8 Judy de perfil con medio rostro ensombrecido.

Ella se resiste a tal cambio consciente de lo que en realidad sucede, intentando afirmarse como es, a la vez que intenta desplazar la imagen “muerta” de la Dama. En su cometido fracasa, es decir, el héroe no la acepta como ella “es”, sino como recrea en ella al fantasma de la muerta. De allí que cualquier intento por establecer una pareja “normal” resulte fallido. Judy es un residuo, un objeto a medio crear que no encuentra su lugar de pertenencia en la realidad, en la cual aparentemente ha desplazado a la Dama pero que no termina por reemplazarla completamente para el héroe. Este carácter inacabado y parcial de su apariencia es retratado de forma literal en una de las conversaciones que sostiene con Scottie (fig. 8). Se tiene entonces que la aparición de la heroína no logra desplazar completamente a la Dama, con lo cual se tendría un final feliz con el héroe. Ella conserva el riesgo de ser un objeto inacabado disponible para la “manipulación”, un objeto en el que se reproducirá una imagen que excede su contenido.

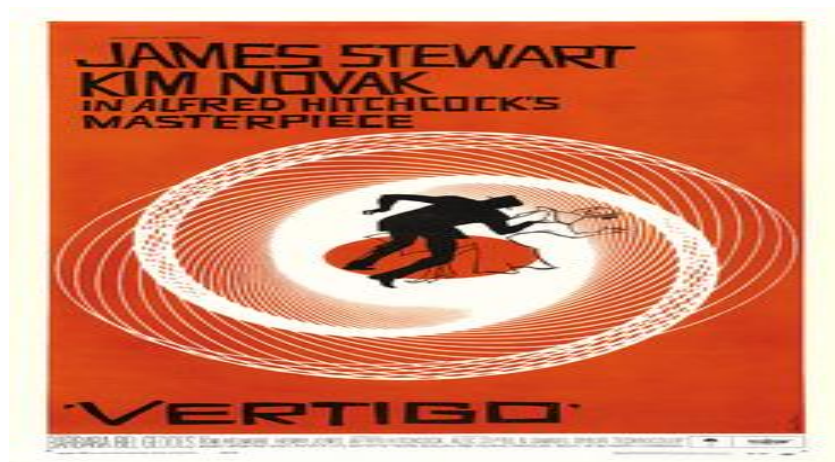


Fig. 9 cartel publicitario de Vértigo, obra de Saul Blass. 1958.

El paso siguiente en Hitchcock es disolver a esta torpe heroína, sacrificándola literalmente en pos de la estabilidad simbólica del héroe; es decir, sacrificándola para que el héroe pueda afrontar y superar sus propios fantasmas. Este procedimiento se observa al final de la película, cuando al borde de un campanario Judy cae al abismo y Scottie, quien sufre de acrofobia, puede mirar hacia abajo, ya curado de su miedo. Para Zizek, este abismo con el que el héroe al fin puede enfrentarse es

El abismo del agujero en el Otro (el orden simbólico), ocultado por la presencia fascinante del objeto fantasmático. [...] Por lo tanto, se trata precisamente del abismo representado por las famosas tomas que acompañan a los títulos de Vértigo (fig. 13), los

primeros planos del ojo de una mujer, del que brota, como del centro de un remolino, un objeto parcial de pesadilla. Podríamos decir que al final del film Scottie puede finalmente “mirar a una mujer a los ojos”, es decir, soportar la vista mostrada durante los títulos de la película: este abismo de la falta en el Otro es el “vértigo” real que él no podía enfrentar¹⁰².

El gesto del sacrificio de la heroína como garantía de la consistencia simbólica del héroe puede observarse en otras obras de la misma época de *Vértigo*: El caso de Jeff en *La ventana indiscreta* y Bruno en *Pacto siniestro*. Además del caso de Norman, quien asesina a la heroína intrusa en *Psicosis*, y la heroína entrometida en la vida de Mitch que es atacada casi hasta la muerte en *Los pájaros*.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 145.

3.2 Lynch y la *depresión* femenina.

<<No estamos experimentando la realidad definitiva: lo “real” está latente durante toda la vida, pero no lo vemos. Lo confundimos con un montón de cosas distintas. El miedo consiste en no ver todo el conjunto; si pudiéramos llegar a verlo todo, el miedo desaparecería>>. (Lynch)¹⁰³

<<El universo de Lynch es el universo del “sublime ridículo”: es preciso tomarse en serio las escenas más patéticas y ridículas>>. (Zizek; 2006; 169)

3.2.1 La Mujer *deprimida*.

Zizek define la representación de la mujer lyncheana como *depresiva*, lo cual le permitirá caracterizarla posteriormente como una figura que toma elementos representativos del film noir, particularmente su ejemplificación dentro del Orden Simbólico mutado. Para ser más preciso, la forma *depresiva* en la que la mujer en Lynch se relaciona con el héroe contiene la misma matriz, según Zizek, del noir americano de siglo XX, estetizada por la forma narrativa lyncheana. De allí que resulte relevante caracterizar esta figura en un primer momento según este criterio de la *depresión*, ya que da cuenta de la fisonomía general de la figura femenina en Lynch, lo cual a su vez le permitirá a Zizek desarrollarla dentro del referente del film noir.

La figura de la mujer en la obra de Lynch es abarcada por Zizek según la característica específica de la *depresión*, con lo cual quiere ubicar un elemento particular en el tratamiento lyncheano de la Mujer, a saber, cierta discordia¹⁰⁴ en la relación “normal” que establece ésta con el héroe. Zizek encuentra que la depresión de la Mujer en Lynch contiene una suerte de “cortocircuito” causal en la forma en que se relaciona con el héroe, logrando de alguna

¹⁰³ David Lynch en su entrevista con Chris Rodley, 1997.

¹⁰⁴ Zizek toma la idea de concebir la *femme* lyncheana como discordia entre *acción* y *reacción* en la cadena causal de la obra de Michel Chion, *David Lynch*, París: Cahiers du Cinéma, 1992.

manera evadir la escenificación desde el punto de referencia de éste, afirmando así una consistencia diferente en el marco de la “realidad”. A diferencia de la figura de la Dama, la cual es comprendida desde el punto de vista del héroe, la mujer aquí logra generar una escansión en el contexto narrativo de su personaje. Esta característica en Lynch es analizada según la suspensión y reversión que la Mujer genera en la conexión causal con el héroe.

Zizek comienza así por establecer una brecha, un abismo entre *acción* y *reacción*, el cual caracteriza como propio de la obra de Lynch. Tal abismo se pone de manifiesto “*cuando un sujeto –por regla general un hombre- se dirige a una mujer o de algún modo la “electrocuta”, la reacción de la mujer es siempre de alguna manera inconmensurable con la señal o “impulso” que ha recibido*”¹⁰⁵. De allí que para el héroe sea imposible tener alguna expectativa sobre la forma en que la Mujer pueda reaccionar una vez él la “electrocutado”, esto es, cuando la interpela afectivamente durante el film. Sobre este punto de la discontinuidad entre causa y efecto residiría la naturaleza *depresiva* del acto de la Mujer en Lynch, ya que en su relación con el héroe, la cual se da mediante un movimiento de causalidad, ella logra desprenderse inconmensurablemente de los referentes limitantes que éste le ofrece. La respuesta de la Mujer en el universo simbólico del héroe se convierte en “incierto”, potencialmente variable en cualquier acto.

Al respecto de esta escansión que genera la Mujer en la relación con el héroe, Zizek resalta que “*en esta inconmensurabilidad está en juego una especie de cortocircuito entre causa y efecto: su relación no es nunca “pura” o lineal, no podemos estar nunca totalmente seguros de hasta qué punto el efecto mismo está “coloreado” retroactivamente por su propia causa*”¹⁰⁶.

La mujer perturba así la interpelación del héroe, incapacitándole a éste cualquier tipo de expectativa con respecto a la relación que sostiene con ella, lo que equivaldría a sostener también que “*en la reacción de una mujer, siempre hay algo imprevisto, la mujer no reacciona nunca en la forma esperada*”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ ZIZEK. Op. Cit., p. 209.

¹⁰⁶ Ídem.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 210.

Las escenas más relevantes en la obra de Lynch que de alguna manera ejemplifican esta discontinuidad causal en la relación del héroe con la Mujer se encuentran en *Dune* (1984), *Terciopelo Azul* (1986) y *Carretera Perdida* (1997). Hacia el final de la película en *Dune*, cuando el héroe Paul (Kyle MacLachlan) levanta su voz y le grita a la sacerdotisa que intenta dominar su mente, ésta retrocede teatralmente, como si hubiese sido sacudida por un golpe real. La reacción de la mujer es en cierto modo exagerada, no se corresponde equitativamente con la acción precedente, generando la incertidumbre de si su proceder se debe a una forma *distorsionada* de la comprensión del “mensaje” del héroe.

En *Terciopelo Azul* se puede ubicar la escena del primer encuentro entre Jeffrey (Kyle MacLachlan) y la fatal Dorothy (Isabella Rossellini), antes de que aquél sea encerrado en el armario y se vea prácticamente obligado a presenciar una escena sadomasoquista. Dorothy descubre a Jeffrey en su casa y ante las pocas palabras que éste logra articular excusando su presencia, la particular reacción de la mujer es amenazarlo con un cuchillo, a la vez que le ordena que se quite la ropa. Seguidamente se logra evidenciar que incluso la misma Dorothy está sorprendida por su propia reacción, ya que no logra comprender el extraño rito al que intenta someter a Jeffrey.

En el caso de *Carretera Perdida* está la escena entre Pete (Balthazar Getty) y Alice (Patricia Arquette), en donde aquél le recrimina a ésta los trabajos sexuales que realizaba para Dick Laurent (Robert Loggia). Alice le narra el momento de cuando conoce a Dick, el cual es presentado en imágenes en *flashback*, a lo que Pete seguidamente le reprocha el no haberse ido en ese momento de aquél lugar. Contraída y triste Alice le dice a Pete que si él quiere ella puede irse en ese mismo momento. Pete intenta consolarla y la besa diciéndole que no quiere que ella se vaya, a lo que Alice responde con una peculiar propuesta: cambiado por completo su ánimo le propone a Pete asesinar a Andy, un amigo suyo, robarle dinero y huir juntos.

Para Zizek la figura de la mujer en la obra de Lynch está atravesada por este elemento de la *depresión*, razón por la cual resulta sugerente su pregunta: “¿Por qué es precisamente la mujer quien, mediante su reacción inconmesurada a la señal del hombre, rompe en pedazos la cadena causal?”¹⁰⁸. La mujer a la que alude la pregunta, la *mujer lyncheana*, quien logra disolver la cadena causal de los hechos es además cubierta por cierta aura *fatale*, de allí que su presencia se caracterice también por escenificar una belleza fascinante y perturbadora,

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 211.

además de cierta disposición a la “vulneración”. Para Žižek “*la característica específica de la mujer, que parece reducible a un eslabón en la cadena causal pero que efectivamente suspende y revierte la conexión causal, es la depresión femenina, su propensión suicida a deslizarse hacia un letargo permanente: el hombre la “bombardea” con “estímulos” para sacarla de esta depresión*”¹⁰⁹.

3.2.2 El Orden Simbólico mutado.

La figura deprimida de la mujer no es, sin embargo, el resultado de una representación distorsionada u original sobre el enigma de la mujer en Lynch. Ella es el efecto de una distorsión más profunda en el contenido del film, por lo cual es invariable encontrarla acompañada de otro elemento. Este elemento tiene que ver con el Orden Simbólico mutado, el cual analizaba en el capítulo anterior para dar cuenta de la ubicación de la figura de la Mujer *fatale* en el film noir. Es en este punto donde Žižek resalta que una de las características relevantes de las películas de Lynch es su particular sensibilidad por el noir. En efecto, la figura *fatale* lyncheana aparece cubierta por muchos de los rasgos característicos del film noir americano de siglo XX, entre los cuales sobresale la particular ejemplificación de la mutación del Orden Simbólico.

Anteriormente señalé que tal mutación obedecía al incumplimiento de la metáfora paterna en la relación intersubjetiva del héroe con su contexto simbólico; es decir, que la ley simbólica encargada de garantizar el orden y la consistencia del equilibrio social en el cual actuaba el héroe –generalmente un detective– fracasaba. De allí que dicha ley sufriera una suerte de mutación paranoica, la cual la convertía en una ley obscena que hacía más visible su trasgresión inherente. Dicha trasgresión, según la definición de Žižek, consiste en que todo Orden Simbólico o normativa social está invariablemente acompañada de una “trasgresión”, la cual es la manifestación silenciosa y rebelde del real cumplimiento de este Orden. Aunque

¹⁰⁹ Ídem.

Zizek analiza dicho proceso del Orden Simbólico en la esfera política y social de diferentes momentos de la historia, sostiene que también es posible encontrar en el film noir americano el mismo proceso. De allí que también se pueda percibir en la sensibilidad noir de algunas obras de Lynch la posibilidad de analizar el proceso de Orden Simbólico y Tránsito Inherente. En ese sentido el análisis de Zizek se traslada al campo del cine, ya que encuentra que tanto el noir americano como su particular tratamiento en la obra de Lynch desarrollan con eficacia el tema y la matriz de la mutación en el Orden Simbólico, conllevando por ende a una variación sobre la forma en que se manifiesta la Tránsito Inherente.

Es relevante señalar al respecto que en la obra de Lynch la figura que escenifica el Orden Simbólico es mostrada en todo momento como portadora visible de la corrupción, esto es, como una figura en la cual la metáfora paterna ya se encuentra mutada. El Orden Simbólico lyncheano se materializa como una agencia obscena, la cual es la encargada de acompañar a la Mujer fatal. Esta figura corrupta es a la vez una clase de propietario de la Mujer, el cual actúa como su dueño y “protector”, recibiendo en ciertos casos favores sexuales de ésta. La figura en cuestión es definida por Ignacio Palau¹¹⁰ como la maldad surrealista, una clase de gánster o patrón malévolo provisto de una ilimitada capacidad de goce, ausente de cualquier acto lógico o consistente. Para Zizek este personaje bordea los límites teatrales de lo cómico, pues su comportamiento suele ser exageradamente sobreactuado, como si quisiese llamar intencionadamente la atención en su violenta fuerza irracional.

¹¹⁰ Ver PALAU, Ignacio, *El laberinto de la mente: Carretera perdida de David Lynch*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012.



Fig. 10. Barón Harkonnen en *Dune*. 1984.



Fig. 11 Frank Booth en *Terciopelo Azul*. 1986.

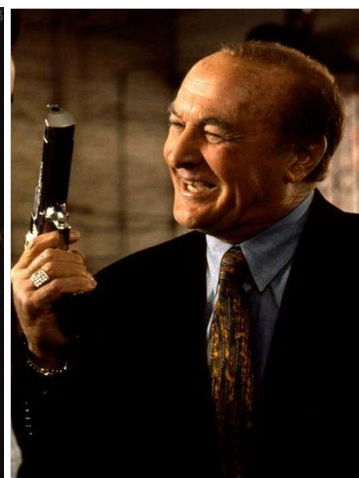


Fig. 12. Dick en *Carretera Perdida*. 1997.

Si se observan las películas anteriormente reseñadas, en las cuales describí los rasgos de la mujer deprimida, se encontrará a esta figura obscena como garante empírico del orden social, un orden en cierto estado de descomposición. En *Dune* aparece el primer vestigio de esta figura en la obra de Lynch. La película gira sobre la historia de la explotación del planeta ficticio Dune, el único en el cual reside la extraña “especia”, una poderosa droga de la vitalidad. El reino del barón Harkonnen (Kenneth McMillan), el cual lucha despiadadamente por el control de Dune contra la adversaria familia Atréides termina haciéndose con el poder del planeta. En el control de Dune se narra la historia corrupta del reino del barón Harkonnen (Fig. 10), un soberano obeso y obsceno que junto a su gremio espacial han abusado de la especia. Según Žižek, la forma en que es representado el barón y su tripulación ejemplifica la forma grotesca del goce en su estado puro, pues su apariencia retrata un brote horrible en su rostro, producto del exceso de la especia. Así mismo los rostros de su tripulación están desfigurados, con órganos cosidos y extrañas muecas. Las malformaciones en sus rostros se entienden como “brotes de goce”.

Esta representación figural del goce en el gremio del barón evidencia para Žižek la forma en que Lynch aborda la escenificación del Orden Simbólico mutado, presentándolo como un estado de descomposición. El reino del barón evidencia así su corrupción y su desenfrenada ansia de vitalidad en las putrefactas malformaciones de sus miembros.

La siguiente película, *Terciopelo Azul* prosigue en la escenificación de esta corrupción en el Orden Simbólico, en la figura del cruel Frank Booth (Dennis Hopper). La película comienza

con la escenificación de la idílica ciudad provinciana de “Lumberton”, al sur de Estado Unidos. En un comienzo el paisaje es paradisiaco, nada perturba la paz armónica que domina el espacio. Sin embargo, el Orden Simbólico se tiñe, se mancha con la perturbación de la mutación. Tal hecho es corroborado por Zizek en la escena siguiente a la del comienzo, en donde el laborioso padre del héroe –Jeffrey- (Kyle MacLachlan) de pronto sufre un infarto y se derrumba sobre el impecable jardín. Es decir, Zizek percibe en esta escena el derrumbamiento de la metáfora paterna normal del Orden Simbólico, razón por lo cual llamará la atención sobre el recurso siguiente de Lynch: después del infarto la cámara se adentra en el jardín sobre el que ha caído el padre y comienza a mostrar la pululante vida subterránea que allí se agita. Escarabajos, hormigas y toda clase de insectos se mezclan allí en desenfadada vitalidad. Después de ello el héroe se adentra en una trama policial en la cual se investiga la desaparición de un hombre. Allí conoce al violento e irracional Frank (Fig. 11), el cual se erige como portavoz del transmutado mundo idílico provincial. Las escenas con Frank son nocturnas, en cabarets, acompañadas de malandros y tramas perturbadoras de crímenes y sexo sadomasoquista. Frank aparece como el propietario de la fatal Dorothy, el cual ha secuestrado a su marido y su hijo, y promete mantenerlos con vida a cambio de los favores sexuales de ésta. Frank es presentado así como la figura obscena de la mutación del Orden, el cual a su vez torna posible la fatalidad de la mujer.

Es posible encontrar una matriz muy similar de esta mutación en la película *Carretera Perdida*, la cual también escenifica en un personaje obscuro la descomposición del entorno social. La figura de Dick Laurent (Fig. 12) es la portadora del corrupto mundo de fantasía/pesadilla en la que se ve sumergido el héroe. El malévolo Dick posee a la mujer fatal encarnada subsecuentemente en Renee/Alice, él la ha introducido al trabajo sexual de películas para adultos y ejerce un férreo control sobre ella, razón por la cual el héroe la percibe como inherentemente inaccesible, provista de la fatalidad de un objeto imposible.

Esta figura perturbadora lyncheana contiene, según Zizek, un contenido adicional. Sus irreverentes muestras de violencia y poder son la ejemplificación radical de una impotencia. Las muestras de grotesca teatralidad tienen como objetivo desviar la atención de su impotencia fundante, esto es, el hecho de que una vez mutado en un estado descompuesto,

el Orden Simbólico ya no puede garantizar adecuadamente los deseos del héroe. Quizá esta situación se corrobore mejor en las últimas dos películas antes mencionadas. En el primer caso, Frank llama sobreactuadamente la atención en su potencia mientras intenta mantener una relación sexual, y en el segundo Dick golpea irracionalmente a un conductor que ha infringido la ley, como queriendo garantizar por medio de la violencia un mínimo de orden en el marco social. Finalmente es necesario precisar que la figura de la Mujer fatal es el resultado de esta mutación. Mientras el Orden Simbólico se encuentre mutado será imposible cualquier relación normal y lógica con ella. La Mujer fatal es el objeto imposible y fascinante de una imposibilidad más fundamental en el contexto del film; ella encarna el síntoma del fracaso de la metáfora paterna en el Orden Simbólico.

3.2.3 Eliminación de la mutación.

Esta figura obscena, representante del Orden Simbólico mutado y corrupto, es, no obstante, eliminada en el final de dichas películas. En algunos de los casos dicha eliminación trae consigo una aparente restauración del orden “normal” perdido, lo cual desprovee del carácter *fatale* a la Mujer. El carácter de Tránsito Inherente, propio de la Mujer, es una de las consecuencias de la mutación en el universo simbólico de Lynch, lo cual se evidencia en la imposibilidad de una relación estable entre el héroe y la Mujer.

Esta misma Tránsito se desvanece cuando la figura “paterna” obscena es eliminada. De allí que pueda afirmarse con mayor certeza la afirmación según la cual la Mujer *fatale* nunca tuvo una existencia propia dentro del film. Es decir, ella era sólo el síntoma trasgresor del Orden Simbólico mutado. En otras palabras, “*ella [...] era un objeto para los hombres, el poder de fascinación de ella dependía del papel que desempeñaba en el espacio fantasmático de ellos; ella no era más que el síntoma de ellos, aunque vivía bajo la ilusión de ser quien realmente “manejaba los hilos”*”¹¹¹.

¹¹¹ ZIZEK. Op. Cit., p. 111.

La figura de la Mujer trasgresora se derrumba cuando las mutaciones en el Orden Simbólico son eliminadas, y el mismo retorna de alguna manera a un estado consistente, garantizando así mínimamente una relación estándar y sostenible del héroe con una mujer, la cual ya no actúa como portadora de la fatalidad. Ello puede evidenciarse en los films en los cuales Lynch elimina la figura grotesca del Orden mutado, también llamado por Zizek *Otro paranoico*. La forma usual de esta eliminación se ubica cerca del final de la película y allí la figura obscena es asesinada mediante un disparo en la cabeza.

En *Terciopelo Azul* Jeffrey asesina a Frank de un disparo en la cabeza, cuando éste le busca primero para asesinarlo. Después de ello Dorothy puede reunirse nuevamente con su esposo y su hijo, despojándose con ello de su tendencia *fatale*. Así mismo Jeffrey está preparado para sostener una relación ordinaria con la vulgar Sandy, la hija del detective. En *Corazón Salvaje* (1990) el grotesco Bobby Perú (Willem Dafoe) también es asesinado de un tiro en la cabeza cuando intenta frustradamente robar un banco. Finalmente en *Carretera Perdida* el violento y agresivo Dick es extrañamente ultimado de un disparo en la cabeza cuando yacía en el piso con el cuello cortado. Después de ello el héroe, quien ya había asesinado a su esposa, está en condiciones de asimilar el extraño mensaje que lo perturbara al comienzo del film, afirmándolo él mismo. La figura de la Mujer *fatale*, quien turbara su fantasía, también desaparece en el momento en que Dick es asesinado.

De lo anterior se obtiene que la Mujer desaparece en el mismo momento en que también desaparece la distorsión del Orden Simbólico, con lo cual el héroe puede afrontarse de nuevo a la consistencia de la ley; la cual, según el caso, puede presentarse como “normalizadora” (represiva y justiciera, como en el caso de la escena final de *Carretera Perdida*), o pacificadora (el Orden retorna a una suerte de equilibrio que posibilita la relación entre el héroe y una “empírica heroína, como en *Terciopelo Azul* y *Corazón Salvaje*).

La extraña fatalidad de la Mujer se torna, en última instancia, sólo un elemento trasgresor vacío, sin consistencia sólida ni independiente. Dicha fatalidad depende del carácter que asuma el Orden Simbólico en un “universo” determinado, ya que puede presentarse como exuberante y paroxística según la figura obscena de la mutación, hasta presentarse como diluido y derrumbado cuando las cosas de alguna manera comienzan a ponerse nuevamente en orden.

Lo que le confiere un aura de misterio es precisamente el modo en que resulta imposible situarla con claridad en la oposición del amo y el esclavo. En el mismo momento en que aparece llena de un placer intenso, de pronto se revela que sufre inmensamente; cuando parece ser la víctima de alguna violencia horrible e indecible, de pronto resulta claro que está gozando. Nunca podemos estar seguros de si goza o sufre, de si manipula o es la víctima de una manipulación. A esto se debe el carácter profundamente ambiguo de esos momentos del film noir [...] en los que la mujer fatal se derrumba, pierde su poder para la manipulación y se convierte en víctima de su propio juego¹¹².

¹¹² *Ibíd.*, p. 112.

Conclusiones.

El marco conceptual aquí expuesto desde el que se reconstruye la figura de *femme* como Cosa-Sublimación, así como en el de Orden Simbólico expresa que para Zizek la presencia de esta figura es equivalente con una agencia radicalmente distinta al héroe y que por lo mismo cualquier relación con ella dista mucho de enmarcarse en la empatía. Prueba de ello son las variadas alusiones a las que acude Zizek para ejemplificar los mismos conceptos de Cosa-Sublimación y Orden Simbólico en diferentes escenarios contextuales. En éstos, el concepto de Cosa aparece como ejemplificación de un vacío intolerable que debe ser desplazado de su carácter traumático, de allí la Sublimación asociada a cierta fascinación exagerada que permite este desplazamiento. Así mismo, el concepto de Orden Simbólico es asociado con estructuras político-sociales que determinan los designios del sujeto, privándole de cualquier autonomía y libertad.

Teniendo en cuenta que la reconstrucción de la figura de *femme* en Slavoj Zizek se realiza por medio de los tópicos de Dama y Mujer que sugieren los referentes del amor cortés y amor liberal, se ha intentado relacionar la *femme* con las figuras femeninas de algunas obras de cine, especialmente con las de A. Hitchcock y D Lynch, artistas que a su vez han sido analizados detenidamente por el filósofo esloveno. Se puede decir que las obras analizadas de estos artistas sugieren la idea de una figura de Dama/Mujer derrumbada y desvestida, pero potencialmente creadora. Para Zizek, ambos artistas conciben la correspondiente figura femenina como determinada por un replanteamiento de la concepción de feminidad. Este replanteamiento se traduce en escenas en las que la figura de *femme* cuestiona efectivamente la visión masculina a la que intenta ser reducida, evidenciando la precariedad y los límites de ésta.

A manera de conclusión, este trabajo encuentra que la perspectiva de la figura de *femme* en Zizek es dual en tanto puede ser pasiva y creadora, lo que señala que la representación cinematográfica de la feminidad aún no se ha logrado desprender de la perspectiva masculina que la caracteriza, sino que se anuncia como construcción futura. Dicha conclusión se funda en el carácter propuesto inicialmente según el cual la figura de *femme* es abordada según la

perspectiva de un héroe, lo cual limita el espectro de la visión de la figura femenina a una comprensión exclusivamente masculina, lo cual se pone de manifiesto, entre otras cosas, por el abordaje representativo de dicha figura en artistas exclusivamente hombres.

La figura de *femme* en la narrativa de Hitchcock y Lynch expresa el derrumbamiento de la misma como derrumbamiento de la perspectiva del héroe, sugiriendo que una representación que evoque la feminidad en las figuras del cine debe ser construida según nuevos criterios, los cuales deben incluir, entre otras cosas, el abordaje de dicha feminidad según la perspectiva de autoras mujeres.

En este panorama se ha querido mostrar, según el marco conceptual propuesto, que para Zizek la marcada actitud de des-sublimación de la Dama en Hitchcock enuncia, así como la de *depresión* de la Mujer en Lynch, la apertura en la creación representativa y visual de la feminidad propiamente, así como un replanteamiento en la concepción de la *femme* y de la relación con ella para liberarla de la perspectiva del héroe. Sin embargo, dicha liberación debe tener en cuenta en un proyecto futuro la comprensión de la *femme* desde una perspectiva propiamente femenina, la cual supere la crítica de autores masculinos a la visión masculina de la *femme* y en su lugar propicie las posibilidades de construcción de una figura ética surgida de autoras femeninas.

En esa medida se entiende que Zizek encuentre en las figuras femeninas de Hitchcock y Lynch re-creaciones críticas de figuras como la Dama cortés y la Mujer *noir*, las cuales sugieren un cuestionamiento más profundo del contexto que las evoca. De allí que Zizek encuentre en ambos artistas figuras que critican efectivamente la feminidad e invitan a reflexionar sobre la propia perspectiva del héroe y su exagerada concepción de la *femme*. Así, esta crítica de la *femme* puede percibirse en última instancia como un proceso “terapéutico”, en el que se depuran rivalidades fundadas en perspectivas exaltantes y distorsionadas que sacrifican el encuentro con la persona de *carne y hueso*, anunciando así posibles relaciones fundadas en nuevos criterios intersubjetivos. Dichas relaciones deben a su vez entrar en diálogo con perspectivas de figuras femeninas surgidas de la visión de artistas mujeres en el cine, las cuales aportarían un paso más allá en la crítica de la *femme* como figura del héroe y en su lugar afirmarían una posición propia y auténtica en la representación figurativa del cine.

Por otra parte, se concluye también que el análisis de Zizek sobre la representación de la *femme* que sugieren los tópicos de Dama y Mujer contribuye un aporte a una posible teoría cinematográfica de la imagen enfocada en el análisis de la subjetividad y el género. Para Zizek la representación de la figura de *femme* como evocación de *feminidad* aún se encuentra en estado de crítica en el cine de vanguardia, lo cual se evidencia en la ejemplificación que de la misma realizan otros directores de cine como Luis Buñuel, Tarkovski, Kiésowski y Lars von Trier. Dicho panorama, no obstante, puede llegar a tener muchas limitaciones si tiene en cuenta que el presente trabajo no aborda una perspectiva directamente feminista, es decir, una perspectiva surgida a partir del análisis propiamente femenino. De allí que la crítica presente en el contexto del cine de vanguardia a la figura de *femme* deba incluir los aportes que se realizan desde el panorama femenino de las figuras de mujeres para ir un paso más allá, de la crítica a la proposición activa de la feminidad en el cine.

De allí que el aporte de Zizek se enmarque en evidenciar la crítica que viene realizando el cine de vanguardia sobre ciertas figuras que promueven la subjetividad, lo cual permite actualizar el debate sobre la forma en que los tópicos y representaciones actuales del cine aún definen las formas en las que los sujetos se relacionan unos con otros.

Bibliografía.

DELEUZE, Guilles. *La Imagen-Movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós, 1984.

CHION, Michel. *David Lynch*. París: Cahiers du Cinéma, 1992.

COSMA, Félix, *Pervivencias del código del “amor cortés” en las secciones de “Canciones” y “Romances” del Cancionero General de Hernando del Castillo*, Facultad De Letras y de la Educación, Universidad de La Rioja, 2013

FIENNES, S. y MISCH, G. *Guía perversa del Cine*. 2006. Recuperado de <https://vimeo.com/20498004>

FREUD, Sigmund, *Psicoanálisis del Arte*, Madrid: Alianza Editorial, 1981.

LACAN, Jacques. *Conferencia en Ginebra sobre el Síntoma*, 4 de octubre de 1975.

_____. *El seminario, libro XIV, La lógica del fantasma*, 1966-1967.

_____. *La Ética del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 2000.

LEMA, Victoria, *Los modelos de Género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000*, Madrid, 2003.

PALAU, Ignacio, *El laberinto de la mente: Carretera perdida de David Lynch*. Valencia, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universidad Politécnica de Valencia, 2012.

TRUFFAUT, Francois. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial. 1974.

ZIZEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós. 2008.

_____. *El acoso de las fantasías*. México D.F.: Siglo Veintiuno editores. 2007.

_____. *El Sublime objeto de la Ideología*, Londres: Verso Books, 1989.

_____. *Goza tu síntoma. Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.

_____. *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate, 2006.

_____. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 1991.

_____. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2013.

Índice de Imágenes.

- Fig. 1. Peggy Cummins en *Gun Crazy*. (1950). Tomada de <http://flickersintime.com/2013/06/03/>
- Fig. 2. G. Tierney y R. Widmark en *Nigth and the City*. (1950). Tomada de http://www.allposters.com/-sp/Night-And-The-City-Gene-Tierney-Richard-Widmark-1950-Posters_i9342938_.htm
- Fig. 3. May Whitty, Margaret Lockwood y Michael Redgrave en *La Dama desaparece*. (1938). Tomada de http://cinesinequanon.blogspot.com.co/2014_02_01_archive.html
- Fig. 4. Judith Anderson y Joan Fontaine en *Rebecca*. (1940). Tomada de [http://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock_Gallery:_Rebecca_\(1940\)](http://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock_Gallery:_Rebecca_(1940))
- Fig. 5 Kim Novak en *Vértigo*. (1958). Tomada de <http://toutuncinema.hautetfort.com/archive/2009/02/11/sueurs-froides-vertigo-alfred-hitchcock-1958.html>
- Fig. 6. Kim Novak como “Madeleine Elster” en *Vértigo*. (1958). Tomada de <http://www.daleisphere.com/vertigo-1958/>
- Fig. 7. Kim Novak como “Judy Barton” en *Vértigo*. (1958). Tomada de <https://berentzannacmp.wordpress.com/2009/11/03/edith-head-kim-novak-style-in-vertigo/>
- Fig. 8. Kim Novak como Judy de perfil, con medio rostro ensombrecido en *Vértigo*. (1958). Tomada de [http://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock_Gallery:_Vertigo_\(1958\)](http://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock_Gallery:_Vertigo_(1958))
- Fig. 9. Cartel publicitario original de *Vértigo*, obra de Saul Blass. 1958. Tomada de [https://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9rtigo_\(pel%C3%ADcula_de_1958\)](https://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9rtigo_(pel%C3%ADcula_de_1958))
- Fig. 10. Kenneth McMillan en *Dune*. (1984). Tomada de https://en.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Harkonnen
- Fig. 11. Dennis Hopper en *Terciopelo Azul*. (1986). Tomada de <https://www.tumblr.com/search/frank%20booth%20gif>
- Fig. 12. Robert Loggia en *Carretera Perdida*. (1997). Tomada de <http://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2012/07/retorno-a-carretera-perdida-y-ii.html>