

**Artículo entregado:**

30 de agosto de 2015

**Artículo aprobado:**

28 de noviembre de 2015

FOLIOS DE  
**HUMANIDADES**  
y *Pedagogía*

# La femme traumática

## Traumatic femme

Andrés Felipe Ospina\*

### Resumen<sup>1</sup>

En este artículo, y con base en una investigación académica, se propone una reflexión en torno a los postulados de Slavoj Žižek sobre la figura de la *femme* como un constructo generado por la relación entre los conceptos lacanianos de *cosa* y *sublimación*, y se expone en este la emergencia de la *femme* mediante el proceso *traumático* que establece el héroe con la dama, con base en la comprensión de la *femme* a partir del referente del amor cortés, situado en la sociedad europea entre el siglo XIII y el siglo XVIII.

### Abstract

In this article, and based on academic research, a reflection is proposed around the postulates of Slavoj Žižek on the figure of the *femme* as a construct generated by the relationship between the Lacanian concepts of thing and sublimation, and exposed in this emergence of the *femme* through the traumatic process that establishes the hero with the lady, based on the understanding of the *femme* from referent of courtly love, situated in European society between the thirteenth century and the eighteenth century.

---

\* Licenciado en Filosofía de la Universidad Pedagógica Nacional. Correo electrónico: [critical\\_0110@hotmail.com](mailto:critical_0110@hotmail.com)

### Palabras claves

*Femme*, cosa, amor, goce, héroe, real, imaginario.

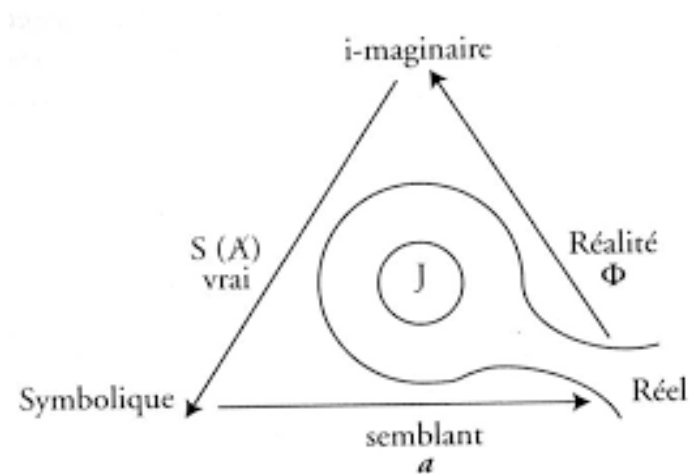
### Key words

*Femme*, thing, love, enjoyment, hero, real, imaginary.

## Introducción

En su seminario titulado *Encore*, Jacques Lacan (1998) propone el siguiente esquema desde el cual aborda la psique del sujeto (ver gráfica 1).

Gráfica 1. Esquema de la psique del sujeto



Fuente: Lacan, 1998.

Las líneas rectas del triángulo representan las tres dimensiones desde las cuales Lacan entiende al sujeto: lo real (*réal*, la realidad del encuentro del sujeto consigo mismo, la cual elude toda simbolización), lo simbólico (*symbolique*, el circuito del lenguaje y el orden simbólico), y lo imaginario (*i-maginaire*, la imagen especular e ideal que tengo de mí mismo y de los demás). La J del centro del triángulo expresa la *jouissance* o el goce, a partir del cual el sujeto elabora toda una serie de obstáculos para evadirlo.

Lo primero que es necesario entender, es lo que el propio Lacan define por cosa (*Das Ding*), definición elaborada de forma detallada en su seminario *La ética del psicoanálisis* (1990). 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*” (p. 68). Se puede pensar que dicho concepto elude al centro del triángulo antes presentado, y que viene siendo el núcleo *traumático* de la relación que el sujeto establece con su propio goce (*jouissance*). Lacan sugiere que la relación del sujeto respecto a este goce *central* actúa a la manera de cosa *hostil*, es decir, es algo con lo cual el sujeto se relaciona *traumáticamente*, de allí que la siguiente línea del triángulo se desplace de lo real al nivel imaginario.

Se entiende así que la relación que establece el sujeto con el centro del triángulo, esto es, con la cosa, funcione como la relación “primaria”, pues es la primera que realiza el sujeto previo a las demás instancias. De ello se entiende que Lacan afirme que:

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 subjetiva (Lacan, 1998, p. 70).

Y que refiera que: *“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 irremediablemente, irremediablemente diré, y sin ninguna duda en relación a la misma Cosa* (Lacan, 1998, p. 80).

A lo que Lacan busca referirse como bueno y malo son a las diferentes posiciones subjetivas que devienen mediante los siguientes niveles del circuito del triángulo en el esquema. Esto permite entender que dichas posiciones *“están allí como índices de lo que orienta la posición del sujeto”*, (1998, p. 80) como *“algo que siempre está a cierta distancia de la Cosa, aunque esté reglado por esa Cosa, la cual está más allá”* (1998, p. 80). Según esta caracterización de la cosa en Lacan, la cual se representa en el triángulo mediante la salida del goce (jouissance) al nivel de lo real in-simbolizable, es posible entender lo que Žižek 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”* (Žižek, 2013. p. 141).

La cosa funciona, así como el elemento traumático del sujeto donde sucede la primera orientación en torno a la cual se estructura todo su 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 Žižek se referirá corrientemente a ella como un “agujero negro” (2013).

A partir del esquema (ver gráfica 1) puede encontrarse la pista que sigue Žižek en la caracterización del sujeto, el cual es ejemplificado en adelante como el héroe en la relación con la femme. En dicho esquema puede ubicarse el referente teórico sobre el cual Žižek ubica la pertenencia de la femme, esto es, según la comprensión del punto de vista del héroe, despropiando aquélla de cualquier “existencia” fuera de esta comprensión.

Sobre la cuestión de cómo comprende filosóficamente Žižek al sujeto, es preciso mencionar que, si bien su obra apunta a desarrollar al respecto el presupuesto teórico anterior de Lacan, dicho desarrollo se expresa de forma parcial en cuanto a su comprensión de la femme. Para Žižek la comprensión de la femme tiene lugar según el punto de vista del héroe, la cual en este caso se ubica dentro del anterior esquema lacaniano.

Por tal motivo la comprensión de la femme según el héroe apunta a mencionar que la misma es entendida por Zizek como transitoria, es decir, que no es entendida según una comprensión acabada del 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.

Sobre la interpretación de los tres objetos de los lados del triángulo (ver gráfica 1), Zizek sugiere que:

Escenifican las tres formas en las que “domesticar” o “normalizar” a esta Cosa horrible en el centro, percibirla en una forma que ya no es directamente atemorizante: S (A) es el significante del Otro tachado (Autre), y marca la inconsistencia inherente del orden simbólico, el hecho de que hay algo (jouissance) que se resiste a la simbolización y que causa brechas y rupturas; a, en el “objeto a” lacaniano, es el objeto parcial que activa el movimiento metonímico del deseo (nariz, pies, cabello...en la perversión); la (Phi mayúscula) es la imagen fascinante que personifica la Cosa imposible (Zizek, , 2007. p. 180).

Desde esta definición que Lacan propone –y que Zizek aclara– es posible entender los conceptos de cosa-sublimación que Zizek toma de Lacan para realizar su equivalencia con la figura de femme. El esquema del triángulo ayuda a entender que el centro funciona como una suerte de soporte sobre la que gira el resto del funcionamiento del sujeto, y que este centro del goce (J) encuentra una apertura directa en el vórtice de lo real. De allí que lo real sea entendido directamente por Zizek como lo traumático que el sujeto trata de desplazar todo el tiempo. Esto permite entender que el goce (J) actúa en el sujeto como algo in-simbolizable e incluso insoportable.

A partir de esta definición se puede entender que Zizek interprete el nivel de lo real lacaniano como algo traumático, el cual es continuamente evitado por el sujeto, ya que este no se encuentra nunca en condiciones de poder simbolizar el contenido de su excesivo goce. La cosa en Zizek puede entenderse por tanto como la materialización, la concreción material residual de algo que no se deja ubicar en el registro simbólico –registro que permite la construcción de la “realidad” –, expresándose de alguna forma mediante los tres objetos en los lados del esquema. De allí la formación particular que asume la femme como cosa; aquella es una figura transitoria de una relación particular entre el héroe (sujeto) y el centro excesivo de su goce. La femme es el resultado de esta relación coyuntural.

Es importante, en este punto, señalar que el sujeto, el cual se ejemplifica según el protagonismo del héroe, no entabla una relación con el goce (J) y con la cosa de una forma equivalente y consciente. Esta relación, de alguna manera, le sobrepasa, excede los criterios de su consistencia, posibilitando el hecho de que el propio sujeto se ponga en juego en la misma. El sujeto también es una formación particular en la relación con el goce, es decir, no asume su goce como algo que pueda manipular y “disfrutar” a su

antojo. En ese sentido él es algo determinado circunstancialmente por las fugas y las pulsiones de su goce.

La definición de cosa en Zizek también se traslada a 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 global, 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 presencia consistente es que la Cosa está presente en esa elusiva entidad que llamamos 'nuestro estilo de vida' (Zizek, 2007, p. 44).

Es decir, aquí se ejemplifica cómo Zizek lleva la definición de Cosa directamente al campo de lo social.

A partir de estas subsecuentes definiciones es posible comprender la primera noción de femme, es decir, entenderla según el proceso traumático del héroe con la cosa. Aquí la femme aparece cuando el sujeto -héroe- de alguna forma se aproxima demasiado al elemento vacío de su falta de significado, cuando intenta tender puentes de encuentro con la cosa. En este acercamiento se entiende a la femme como lo real, como una primera orientación de la fuga del goce excesivo (J) hacia los vórtices principales del esquema. La forma concreta en la que la figura de femme se materializa en el escenario del arte como cosa traumática será presentada más adelante.

## Sublimación de la femme

Para comprender este proceso, es preciso remitirse al esquema expuesto (ver gráfica 1), el cual señala como siguiente nivel de la salida del goce (*jouissance*) hacia lo real el nivel de lo imaginario. En ese recorrido se requiere detenerse en el signo ejemplificado con la *Phi* mayúscula, en la mitad entre ambos niveles, ya que es allí donde Zizek ubica la siguiente caracterización de la *femme* y sugiere que deja de ser una *cosa* in-simbolizable y se convierte en una materialización particular del goce imposible (2013). Esta materialización se encuentra a medio camino de lo imaginario, es decir, a medio tránsito de ubicarse dentro una imagen propiamente de la realidad. El hecho de que la *femme* en este punto no se concrete del todo como una imagen se debe al hecho de su carácter sublimado, esto es, de su particular *desplazamiento* desde lo real, en la psique del sujeto, hacia lo imaginario.

Se tiene, entonces, que el símbolo  $\Phi$  (*Phi* mayúscula) expresa la *sublimación*, esto es, la personificación de la *cosa imposible* en una imagen fascinante, la cual no llega a concretarse del todo en el registro de lo imaginario. No obstante, Zizek considera que 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'*" (Zizek, 2013, p. 141). 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 *central* 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* como un proceso en el que 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*" (Zizek, 2007, pp. 224-225) Según esta definición, la cosa es sustituida por un objeto vulgar, el cual permite *desplazar* su carácter *traumático* a uno sublimado.

Se entiende así 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 trasustantación y comienza a funcionar, en la economía simbólica del sujeto, como corporización de la cosa imposible, como la nada materializada (Zizek, 2013, p. 141).

La problemática de la *sublimación* consiste en que no es del todo transparente, es decir, cuando "convierte" la sustancia misma de la cosa en un espectro fascinante, tan solo consigue *desplazar* el elemento *traumático* de la cosa; lo que de ninguna manera implica la autenticidad de la nueva imagen sublimada. En otras palabras, lo único que la *sublimación* consigue es apartar a medio camino el carácter *traumático* que va de lo real a lo imaginario en el triángulo antes expuesto.

Aquí la *femme* consigue llegar hasta este punto de la *phi* mayúscula, hasta el punto del objeto sublimado, la cual consigue subsistir a condición de que no sea trasladada desde su condición sublimada; es decir, si se le intentara encontrar alguna pertenencia en el campo de la realidad, inmediatamente se desvelaría lo real *traumático* del nivel anterior. De la misma manera perdería su "áurea" fascinante si tratáramos de percibirla como una imagen especular propiamente imaginaria, puesto que tal vez lo único que quede de ella sea el objeto vulgar del cual se sublimó, y pierda con ello su sublimada belleza. El elemento *traumático* de alguna forma se reafirma mediante la *sublimación* de la *femme*, puesto que la imagen que de allí se obtiene no logra desprenderse de la cosa-real, esto es, no logra del todo evadir el elemento del goce (J), el cual a partir de trasladarse a  $\Phi$  es apreciado en adelante como algo fascinante. Al respecto de esta problemática es relevante la siguiente afirmación de Zizek, según la cual:

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 estallado (Zizek, 2013, p. 142).

## La femme en el referente del amor cortés: el engaño de la espiritualización

Mediante una forma de sublimación específica del arte, la creación poética consiste en ubicar un objeto que solo 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, 1990, p. 150).

De acuerdo con lo mencionado anteriormente sobre la conceptualización de la *femme* como cosa-sublimación dentro del corpus lacaniano, es posible entender la figura que a continuación se expone como ejemplificación de dicha conceptualización en el pensamiento de Zizek: la figura de *femme* en cuestión es la dama del amor cortés (*amour courtois*).

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 es definida por Felix Cosma 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 llega (2013, p. 15).

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 dama<sup>6</sup>. 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* (2013, p. 13) 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 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*" (Zizek, 2007. p. 228).

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 también como una imagen divinizada y espiritual, Zizek plantea la existencia de una trampa. Según su planteamiento, 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 (Zizek, 2007. p. 217).

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; a 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 (Zizek, 2007, 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”* (Zizek, 2007, p. 218). 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. Es decir, según este tratamiento, el carácter espiritual de la dama es desplazado como un aspecto secundario, y en su lugar se analiza la relación *traumática* que el héroe sostenía con esta figura femenina.

## Formación de la dama en cosa

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. En este punto, la figura de dama conserva su posición de real dentro del esquema antes presentado (ver gráfica 1), esto es, funciona como la cosa traumática que materializa el goce (J) imposible del sujeto. 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 Otredad radical que es totalmente inconmensurable para nuestras necesidades y nuestros deseos; como tal, es al mismo tiempo una especie de autómeta, una máquina que hace demandas insensatas al azar (Zizek, 2007, p. 218).

La Otredad a la cual se refiere Zizek evidencia el elemento traumático de la cosa, materializada en la figura de la dama, la cual a su vez se proyecta como una suerte de obstáculo que impide el encuentro del sujeto con su goce. La dama aparece, entonces, cuando de alguna forma el sujeto, el fiel sirviente, se ha aproximado demasiado al objeto de su fascinación, es decir, cuando sustituye por una figura –femenina– el exceso traumático, insoportable de su encuentro con el goce (jouissance). La figura de la dama parece así no poder ser concebida como una entidad similar a la del sujeto –héroe– y encarna por el contrario una presencia diferente y extraña.

Al respecto de esta cuestión, se puede entender que *“esta coincidencia de la Otredad inescrutable y absoluta y la máquina”* (Zizek, 2007, p. 218) 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” (Zizek, 2007, p. 218). La forma en que esta otredad resulta equivalente con la cosa traumática, 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” (Zizek, 2007, p. 218).*

Puesto que la dama es una figura proyectada por el sujeto, la cual pospone su encuentro con lo real, Zizek afirmará que dicho proceso nunca estuvo distante de un funcionamiento propiamente narcisista. 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”* (Zizek, 2007, pp. 218-219). En ese mismo sentido, Lacan ya había afirmado que: *“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”* (citado en Zizek, 2007, p. 219).

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 sujeto, 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 la que el sujeto proyecta parte de su ideal narcisista, el cual implica *“la necrosis de la mujer de carne y hueso”* (Zizek, 2007, p. 219), es decir, implica una suerte de renuncia a la relación con una mujer real. De esta manera, se puede entender que la relación del sujeto-héroe con la dama sea una relación con cierto límite, en la cual la idealización espiritual sea un exceso que pospone el encuentro con lo real del goce (J).

Al respecto de la cuestión de la pantalla aquí referida, resulta sugerente la interrogación planteada por Zizek: *“¿de dónde viene la superficie vacía, esa pantalla fría y neutral que abre el espacio para las posibles proyecciones?”* (2007, p. 219). Esta pregunta intenta definir cuál es la naturaleza precisa de esa pantalla y si debe entenderse acaso como inherente en el sujeto.

En cuanto a esta cuestión, esta pantalla parece funcionar, dentro del esquema del triángulo lacaniano, como el tejido mismo que impide un encuentro directo con lo real; es decir, esta parece hacer las veces de protección de la “estabilidad” psíquica del sujeto. Por ello el movimiento que se sigue de lo real en el esquema apunta a desplazar el “agujero negro” del goce (J) hacia una estabilidad imaginaria.

El hecho de que la dama se presente como esta pantalla reafirma la definición aquí planteada, según la cual la relación del héroe con la dama solo se presentó según un procedimiento narcisista. Sobre este punto, la respuesta de Zizek a su propio interrogante, antes 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”* (Zizek, 2007, p. 219).

## 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 estos 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 tienen 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 aísla (Lacan, 1990, p. 183).

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?”* (Zizek, 2007, p. 222).

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”* (Zizek, 2007, p. 222). 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 el elemento real de la cosa, desplazándolo hacia la proyección de un objeto de valor espiritual. De allí que pueda tomarse estos obstáculos como propios del objeto, es decir, el objeto no funciona como algo externo y ajeno respecto al cual el sujeto pudiese obtenerlo; el objeto lleva implícito su inaccesibilidad puesto que es originado por el propio sujeto. 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 afirmará 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 objeto (Zizek, 2007, p. 222).

## Conclusiones

Con base en los puntos tratados, se pueden afirmar las siguientes características que Zizek distingue de la femme como dama: 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 (J); 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 para la descripción de la femme en el amor cortés, 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"* (Zizek, 2007, p. 222) Allí, Zizek encuentra una forma de aproximarse al objeto 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"* (Zizek, 2007, p. 222).

Este procedimiento de sublimación en el amor cortés es definido por Zizek como el motivo de la anamorfosis, en el cual *"el Objeto sólo puede ser percibido cuando se lo ve desde un lado, en una forma parcial, distorsionada, como su propia sombra -si lo miramos de frente, no vemos nada, tan sólo el vacío"* (Zizek, 2007, p. 223).

## Referencias textuales

Lacan, J. (1990). *El Seminario. Libro 7: la ética del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Lacan, J. (1995). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (1998). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20, Aun, [1972-1973]*. Buenos Aires: Paidós.

Zizek, S. (2007). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI.

Zizek, S. (2008). *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.

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

