



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES IZTACALA

LECTURA PSICOANALÍTICA DE UN  
FILME SANDOMASOQUISTA

TESIS TEÓRICO METODOLÓGICA

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO  
EN PSICOLOGÍA PRESENTA:

**MIRIAM ESTEFANY HERNÁNDEZ LÓPEZ**

ASESOR (A):

LIC. MARÍA TERESA PANTOJA PALMEROS

DICTAMINADORES:

MTRO. JOSÉ REFUGIO VELASCO GARCÍA

MTRA. LETICIA HERNÁNDEZ VALDERRAMA



TLALNEPANTLA, EDO. DE MÉXICO, 2005.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos:**

*“Todo en nuestra vida es transitorio  
Y cuando abrimos nuestros brazos  
Nos damos cuenta de que se deben  
Disfrutar los momentos de la vida”*

*Les doy gracias a mis **padres**  
Por haberme enseñado  
Grandes valores y enseñanzas  
Entre ellas la honestidad y fortaleza.*

*Agradezco el apoyo que recibí,  
Por parte de mis **abuelitos**, en especial  
El que he recibido por parte de  
Mi **abuelita***

*En especial, les agradezco  
a **Guillermina Avilés** y **Cristina Meza**  
por su orientación y apoyo al igual que  
a **Rafael Pozas**.*

**“La figura ideal del maestro”**  
*Maestro de la verdad,*

*Hace sabios los rostros ajenos,  
Les abre los oídos, los ilumina.*

*Es maestro de guías,  
Les da su camino  
De él uno depende...*

*Gracias a él, la gente humaniza su querer  
Y recibe una estricta enseñanza...*

*Texto Náhuatl, dedicado a mis **Asesores**.*

*Por último agradezco a la **Universidad Nacional Autónoma de México** y a la **FES Iztacala**, por formarme tanto a nivel personal como académico. Así como al **Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)** y al **Círculo Psicoanalítico Mexicano** por abrir sus puertas a dicha investigación.*

**Miriam Estefany Hernández López**

# ÍNDICE

Introducción.....	5
1. El cine como arte.....	9
Realidad o fantasía en el cine.....	20
1.2 La sexualidad y el erotismo en el cine.....	26
1.3 El proceso creativo en el cine.....	31
1.4 Psicoanálisis y cine.....	34
2. Sadomasoquismo.....	43
2.1 La persona sadomasoquista juega un doble papel.....	60
3. Vida y obra del cineasta Roman Polanski.....	66
4. Metodología.....	73
4.1 Hermenéutica.....	81
4.2 Hermenéutica en el arte.....	85
4.3 Procedimiento.....	90
Resultados.....	92
Discusión.....	105
Conclusiones.....	119
Bibliografía.....	127
Anexo 1. Diversas técnicas sadomasoquistas.....	132

## RESUMEN

La presente tesis muestra un trabajo cualitativo de corte hermenéutico, cuyo objetivo fue retomar elementos psicoanalíticos y articularlos a la cinta “Luna Amarga” del cineasta Roman Polanski, en un intento de comprensión de los fenómenos sadomasoquistas.

Al inicio se revisarán autores que hayan trabajado sobre la temática del cine y su relación con el psicoanálisis.

Posteriormente se da una explicación sobre la génesis del sadomasoquismo, haciendo una serie de aproximaciones desde su origen hasta la postura psicoanalítica. Asimismo se resaltan dos posturas de diferentes autores, quienes lo consideran perverso y quienes no.

También se explica y se justifica el tipo de metodología que emplea la película como un documento para hacer una lectura psicoanalítica tomando información sobre la vida del cineasta, para así llegar a la lectura que da al lector la posibilidad de tener una visión y poder crear la suya si así la desea, en esta lectura que se presenta, se puede observar la relación de la película con el cineasta. Asimismo se describe el cambio constante de posturas sadomasoquistas en los personajes de la película, y se observan algunos conceptos psicoanalíticos como: la sublimación, la identificación, los acting-outs, la pulsión de muerte, entre otros.

# INTRODUCCIÓN

Desde su fundación el curriculum de la Facultad de Estudios Superiores Iztacala (antes ENEP) de la Licenciatura de psicología, se ha caracterizado por darle importancia al análisis de la conducta, uno de los discursos de la psicología interesados en estudiar los fenómenos tangibles del comportamiento. Sin embargo, en la actualidad no sólo éste discurso sigue prevaleciendo en éste pequeño espacio universitario, en igualdad de circunstancias tenemos a la llamada “Psicología Cultural”, que se encarga de estudiar la cultura en donde se desarrollan los individuos, dichas disciplinas ven a los seres humanos sin un albedrío propio, que sólo reacciona ante los estímulos ambientales que los rodean. Aún así, no quisiera convertirme en juez de ésta disciplina de la psicología valiéndome de recursos superficiales argumentando un mal funcionamiento en sus planteamientos teóricos y metodológicos, pero sí creo que debe abrirse más el campo de intervención en el área de la subjetividad para entender al sujeto, ya que he aprendido a lo largo de la Licenciatura, que cada individuo piensa, siente y reacciona de manera distinta, y el Psicoanálisis es un saber que puede aportar algo en el entendimiento y tratamiento de las problemáticas que presentan las personas.

Por lo que elegí recuperar algunos conceptos provenientes del psicoanálisis y ver sus posibilidades de aplicación al cine. El interés por conocer más se origina en la Facultad, pues uno de los contenidos que se imparten en la materia de Psicología Social Teórica en los últimos semestres de la carrera y en primer semestre de Psicología Teórica es el abordaje del surgimiento de la teoría psicoanalítica. Cabe mencionar que si se llegan a retomar en clase algunos conceptos aplicados del psicoanálisis, esto se debe al interés de algunos profesores porque entendamos su aplicación.

Por otro lado escogí la disciplina del Psicoanálisis y su vínculo con el cine, como una opción más dentro de sus aplicaciones, ya que su fundador Sigmund Freud, fue el primero en relacionar el psicoanálisis con las Bellas Artes como es el caso de “Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci”, entre otras obras, y de ahí otros psicoanalistas han intervenido en áreas como la pintura y la

literatura. Ellos realizan una lectura de los deseos inconscientes que se plasman en sus obras y en algunos casos se relaciona con la historia de vida de sus creadores. En la actualidad tiene una gran aceptación en los psicoanalistas, la lectura de obras cinematográficas por ser un mecanismo de consumo en los espectadores de dichas obras y como un medio de satisfacción de sus deseos inconscientes, así como los deseos inconscientes del cineasta al plasmar algunos aspectos de su vida en la obras, sin percatarse de ello muchas veces.

Igualmente el psicoanálisis trabaja con la subjetividad tanto del guión como del cineasta, a diferencia de un crítico de cine y un periodista, porque estos sólo retoman ciertos aspectos tangibles del filme y los clasifican como buenos o malos. El psicoanálisis no dice que está bien o mal, simplemente le da un sentido al filme, basándose en el guión, dentro del contexto que se plantea y en algunas ocasiones se relaciona esto con aspectos de la vida del cineasta, dándole otro sentido al filme, porque estudia tanto lo tangible como lo subjetivo del filme.

Aunado a esto, también se eligió el tema del sadomasoquismo, por ser una práctica que siempre ha existido, incluso en México hay clubes en donde asisten personas que quieren llevar a la realidad sus fantasías de sentirse dominado o dominante, aunque dichos clubes son ilegales, siendo que las autoridades gubernamentales, ven estas prácticas como un problema mental, o de tipo jurídico, debido a que en los casos de las personas masoquistas golpeadas o torturadas por su pareja, ven a su pareja como un agresor y con ello un delincuente, y no piensan en que las personas masoquistas se satisfacen con esa agresión.

Por lo que mi intención no sería juzgar a las personas llamadas sadomasoquistas. Sin embargo, quise explorar las causas de este comportamiento, y entender qué hay detrás de su práctica. Asimismo decidí retomar el tema del sadomasoquismo, desde la trama de la película “Luna Amarga” y su posible vinculación con la historia personal del cineasta.

Por lo que el objetivo de la tesis fue retomar elementos psicoanalíticos y articularlos a la cinta ("Luna Amarga") en un intento de comprensión de los fenómenos sadomasoquistas.

Intentaré responder las siguientes dudas ¿cuáles son las verdaderas posibilidades de aplicación de psicoanálisis al cine?, ¿porqué las personas sadomasoquistas juegan un doble papel?, ¿observar si las personas sadomasoquistas realmente son personas enfermas o si solo tienen una preferencia sexual distinta a la norma?, ¿cuáles aspectos de la vida del cineasta se relacionan con el filme?, entre otras preguntas que surgieron a través del trabajo.

En el primer capítulo abordó las diferentes posturas acerca de lo que es el arte, y las disciplinas que se consideran artísticas, entre ellas el cine. Señalaré la relación existente entre el autor de obras artísticas y sus creaciones. Se entenderá si son deseos inconscientes del autor que quedan impregnados en su obra, como resultado de una sublimación, o si solo se manifiestan de los deseos del espectador. Hablaré también de algunas disciplinas cinematográficas, en las cuales resaltará el cine erótico distinguiéndose del cine pornográfico, representando éste un antecedente importante del cine con características sadomasoquistas, principal foco de atención para el presente trabajo.

Igualmente se podrá observar que el cine no es creación de una sola persona, sino es el resultado de un trabajo en equipo, en donde participan además del cineasta, un productor, un guionista, un escenógrafo, un iluminador, etc. Teniendo dos objetivos en común, crear arte y ganar dinero, es aquí donde el cine se convierte ya en una industria, donde se intenta manejar una psicología del espectador.

Por otro lado se explica la relación que hay entre el cine y psicoanálisis, desde sus antecedentes, hasta las diferentes formas en que el psicoanálisis por medio de sus distintos niveles de análisis ha logrado aportar datos interesantes al cine.

En el segundo capítulo se habla de la génesis de los conceptos de sadismo y masoquismo, de sus antecedentes como práctica sexual. Igualmente se expondrá la postura de diferentes autores respecto al tema, en donde se resaltarán dos puntos de vista, quienes los consideran una perversión y quienes sólo un estilo de amar. No sin antes analizar la postura teórica de Freud.

De igual forma, describiré si las personas que mantienen relaciones sadomasoquistas se enamoran o no y si es verdad que estas personas juegan un doble papel.

En el tercer capítulo, mencionaré la vida y obra del cineasta Román Polanski creador del filme "Luna Amarga". En donde se observará que este cineasta vivió momentos difíciles por la II Guerra Mundial, perdiendo a casi toda su familia, punto crucial que lo hizo no involucrarse emocionalmente con sus parejas, entre ellas la más conocida Sharon Tate, la cual fue asesinada por la secta satánica de Charles Manson, entre otros aspectos que se describen en el capítulo.

Dentro del cuarto capítulo, se hablará de la metodología cualitativa, de sus ventajas y desventajas. De donde se desprende el método hermenéutico, el cual se utiliza en el trabajo, aquí presentado. Debido a que permite estudiar al objeto del todo a sus partes y de las partes al todo, partiendo de lo teórico para interpretar o entender al objeto que en este caso fue la película "Luna Amarga", la cual intenté entenderla a partir de los diálogos de los personajes de la película, de sus gestos, de su comportamiento, del contexto, entre otras cosas. Relacionando esto con la literatura encontrada del cine, del sadomasoquismo y de su director Roman Polanski.

# 1. EL CINE COMO ARTE

En este primer capítulo se abordará acerca de lo que es el arte y sus orígenes desde distintos puntos de vista. Dada la diversidad de autores y sus diversas definiciones, no podré dar una sola conceptualización. Pero si me propongo acercarme a algunas disciplinas consideradas como prácticas artísticas, dentro de las cuales está el cine llamado “Séptimo Arte”.

Por otro lado, se retomará algunas de las tradiciones fílmicas, que se han desarrollado desde la creación del arte cinematográfico; de dichas realizaciones fílmicas trataré de desprender lo que es el cine erótico, ya que de éste surge el cine sadomasoquista, principal foco de atención está investigación. Teniendo como referencia las tradiciones fílmicas, se observará que el cine ya no es visto por todos como arte, sino como industria capaz de volver a los espectadores en medios para producir grandes cantidades de dinero.

Por último se mencionará la relación que existe entre el psicoanálisis y cine, retomando sus antecedentes, su metodología y los tipos de estudios que hace el psicoanálisis respecto al cine.

Empezaré diciendo que para algunas personas el arte tiene su origen en la religión, un ejemplo de estas personas es Mitry, J. (1986), quien comenta que el origen del arte embarga un “sentimiento religioso”, que nace de la angustia del hombre ante el misterio del mundo y las cosas; de la necesidad de comprender, de explicar lo inexplicable, de captar lo inaprehensible. Sin embargo, consideró que no se puede hablar de una fecha o un acontecimiento que marque el origen de la misma. Recordemos que existen pinturas rupestres, las cuales no eran precisamente hechas con un fin religioso, ya que algunas personas argumentan que surgieron antes que la propia religión, estas personas creen que eran utilizadas por nuestros antepasados como un medio de comunicación; pudiéndose descubrir que en ellas se pintaban códigos y figuras de animales o personas, las cuales representaban algo para la

comunidad u horda primitiva, asimismo pasa con otras obras de arte, de las que se supone eran un medio para expresar su propia realidad.

No puedo estar plenamente convencida de ninguna de las dos posturas, ya que nadie puede hablar de una fecha exacta del origen de la religión. Siguiendo con la línea de Mitry J. (1986), menciona que el arte es la expresión del sentimiento absoluto que el hombre lleva en sí, y que busca los datos del mundo sensible, más allá de esos datos mismos. Como no puede accionar sobre ellos, el hombre les opone un sustituto simbólico que los nombra o que los significa. Esto quiere decir que el arte sólo lo puede crear aquella persona que expresa sus sentimientos, a través de una realidad más allá de lo tangible de la naturaleza.

De la misma manera el autor dice que el hombre es dominado sin cesar por la naturaleza, y no se libera de su angustia ya que no puede explicar lo que sucede en la naturaleza y al ocurrir esto, hace representaciones de ella, dichas representaciones son arte de acuerdo con Mitry, J. (1986), ya que organiza a su capricho éstas representaciones y les concede un valor, un sentido que adivina detrás de las apariencias.

Sin embargo, para Kant, su tarea ya no será la representación de los ideales de la naturaleza, sino el encuentro del hombre consigo mismo en la naturaleza y en el mundo humano e histórico (Verdad y método, 1993).

Asimismo Gadamer, H, G (1993), dice que el significado del arte tiene que ver también con el hecho de que nos habla, de que pone al hombre ante sí mismo en su existencia moralmente determinada. Y para él las Bellas Artes no son un enmascaramiento, una ocultación o deformación de la realidad, sino que son sólo un perfeccionamiento de ésta, por lo que se puede apreciar aquí que no se contradice lo dicho por Mitry en “Estética y psicología del cine”, ya que coinciden que es la representación de la realidad.

No sólo existen sólo éstas definiciones acerca de lo que es arte sino que existen muchas otras definiciones de lo que es arte, que contienen una parte

de verdad, pero todas estas son insuficientes ya que cada persona tiene una percepción distinta de lo que es el arte según su cultura. Lo que sí puede decir es que, dentro de cualquier definición, está siempre la manifestación de una representación de la realidad.

Asimismo considero que es importante conocer algunas principales contribuciones que tuvo Freud en la comprensión del arte, Riviere, P., (1976), explica en un artículo publicado en la revista "Crisis", en su número 40, que Freud retoma la llama del romanticismo alemán, la pasión por lo siniestro, por los sueños, por lo inconsciente. Busca en sí mismo y en sus pacientes las formas concretas de las imágenes que los fascinaron en los poetas románticos. La tristeza, el duelo y la culpa ante la muerte de su padre (la tragedia edípica), como situación existencial, lo lanzan en el camino de este descubrimiento. Disponible en: [www.espiraldialectica.com.ar](http://www.espiraldialectica.com.ar)

Por otra parte, Freud en su texto "Un Recuerdo infantil de Leonardo de Vinci" menciona que los artistas se complacen en desahogar su fantasía en representaciones eróticas y hasta obscenas dentro de sus obras, de lo cual hablaré en otro apartado. Además la naturaleza para Freud le ha dado al artista la facultad de exteriorizar, por medio de creaciones, sus sentimientos anímicos, ignorados incluso por él mismo y esta exteriorización conmueve profundamente al espectador sin que sepa de dónde proviene.

Freud menciona en esa misma obra que la vida cotidiana nos muestra que las personas en su mayoría, consiguen derivar hacia su actividad profesional una parte muy considerable de sus fuerzas instintivas sexuales. Ya que el instinto sexual resulta susceptible de **sublimación**, es decir que puede sustituir un fin próximo por otros desprovistos de todo carácter sexual y eventualmente más valiosos.

Cabe mencionar que no habla de toda actividad profesional, si no habla principalmente de la actividad artística y la investigación intelectual, ya que en ellas se sublima la pulsión sexual hacia un nuevo fin, no sexual y apunta a

objetos los cuales son socialmente valorados ya sea una obra artística o una investigación.

Pero ¿cómo es que llegamos a sublimar nuestras pulsiones sexuales hacia una actividad profesional?, el mismo Freud responde esto al mencionar que es un proceso que surge en la historia infantil de una persona, es decir en la historia de su desarrollo psíquico, en donde se muestra que el instinto dominante esta al servicio de sus intereses sexuales, pero durante la edad adulta la vida sexual de éste se ve disminuida, como si una parte de la actividad sexual hubiera quedado sustituida por la actuación del instinto dominante.

Esto sucede cuando un niño presenta un ansia insaciable de saber todo, pero no es capaz de preguntar lo que realmente le interesa y esto, es conocer sobre la sexualidad. Cuando éste llega a un período más avanzado de su infancia y ha ampliado sus conocimientos, se interrumpe de repente su ansia de saber. A dicho período en el cual tiene un niño ansia de saber se le denomina "*período de la investigación sexual infantil*", que surge generalmente a los tres años, pero no precisamente por la edad sino por un posible nuevo embarazo de la madre. Entonces es generalmente, en el momento en que el niño comienza a investigar sobre el origen de los niños, como si buscara el medio de evitar que nazca su hermanito. Sucede que en vez de encontrar una respuesta que lo convenza, pasa que sus padres le cuentan la fábula de que los trae la cigüeña, y claro esto no resuelve su duda. Freud refiere que el niño busca por sus propios medios, la respuesta a su pregunta, entonces adivina la residencia del niño en el seno materno, forja teorías sobre el origen de los niños, atribuyéndolo a los alimentos de la madre y suponiendo que son paridos por el intestino, y se pregunta en que forma interviene el padre, es cuando empieza a sospechar ya la existencia del coito, se le muestra como un acto violento y hostil, además el engaño de sus padres sobre el origen de los niños jamás la perdonará.

El niño al darse cuenta que su constitución sexual no es apta para la procreación, su interés sobre el origen de los niños tiene que fracasar y es abandonada esta idea con el convencimiento de que nunca conducirá a la

solución deseada. Una vez terminado este período de investigación, por un proceso de enérgica represión sexual surgen tres posibilidades diferentes derivadas de su temprana conexión con intereses sexuales. En primer lugar, el deseo de saber queda coartado, quizá para toda la vida, ya sea por su educación o por su religiosidad. En segundo tipo, el desarrollo intelectual es suficientemente enérgico para resistir la represión sexual que sobre él actúa. Esto sucede tiempo después del fracaso de la investigación sexual infantil, la inteligencia consolidada ya, recuerda su anterior conexión y ofrece su ayuda para eludir la represión sexual, es aquí donde la investigación sexual reprimida retorna desde lo inconsciente en forma de obsesión investigadora disfrazada y coartada, pero lo bastante poderosa para sexualizar el pensamiento mismo y acentuar las operaciones intelectuales con el placer y la angustia de los procesos propiamente sexuales. La investigación se convierte entonces en una actividad sexual, y el sentimiento de la sublimación en ideas.

El tercer tipo, para Freud (1910), es el más perfecto y menos frecuente, elude tanto la inhibición del pensamiento como la obsesión intelectual. La represión sexual repercute también en este tipo, pero no consigue transferir a lo inconsciente un instinto parcial del deseo sexual. Por el contrario escapa la libido a la represión, sublimándose desde un principio en ansia de saber e incrementa el instinto de investigación, el cual ya es muy intenso. Es por lo que pienso que Freud dice que la sublimación aparece principalmente en la actividad artística y en la investigación intelectual principalmente ya que los profesionales a mi forma de ver son los que encuentran más placer a lo que se dedican ya que son los que proponen e indagan más sobre lo que quieren hacer y son quizás estas personas las que tengan mayor capacidad intelectual, precisamente por esa ansia que tienen por el saber.

Mitry,(1986) señala que quien crea arte, trata de conseguir que el espectador vuelva a encontrar, a través de esta representación y mediante ella el sentido, la emoción de una experiencia vivida, proyectada en lo imaginario, se expande con una perfección que no podría tener por sí misma y que halla entonces el equilibrio y la armonía procurada.

Moreno Corzo (1978), en el "Tercer Ciclo fílmico", de la Asociación Mexicana de Psicoterapia Psicoanalítica, por su parte señala que, toda obra de arte es una expresión de emociones, portadora de mensajes inconscientes; la cual es un camino encontrado por su autor para expresar deseos, de alguna manera rechazados como tales, por tener como destino la autocensura o la no aceptación del medio externo, también ha sido búsqueda de liberación y ofrenda generosa a los que como el autor también anhelan esa libertad, sin poder encontrarla en la realidad.

Respecto a lo anterior me surge una pregunta más: ¿realmente el que crea arte, siempre piensa en lo que va a proyectar al espectador, o si es en cambio un medio de catarsis en su vida, y con ello satisface sus deseos reprimidos?

Retomando a Mitry (1986), explica que un artista al crear arte, intenta alcanzar la perfección y con ello lo bello. Pero esta idea de lo bello es una arbitrariedad a mi forma de ver, ya que de ella depende toda una concepción del arte, toda una disposición de formas: un orden y, a partir de aquí, una cultura.

La idea de lo bello está determinada, ante todo por costumbres, por la moral de distintos ámbitos sociales, en donde surge el arte. Refiere Gadamer, H., G (1993) que para Kant existen dos tipos de belleza la libre, que es la creada por la naturaleza, por ejemplo, las flores, el cielo, el mar, etc., en donde no existen criterios ni normas para crearse, sin embargo para Gadamer, estos ejemplos de belleza libre no deben evidentemente representar a la auténtica belleza sino únicamente confirmar que el placer como tal no es un enjuiciamiento de la perfección del objeto; a diferencia de la belleza dependiente, que además de ser la creada por el hombre a través de arte, esta belleza sigue lineamientos intelectuales y sigue un objetivo el cual puede ser el de expresar algo ya sea una emoción o una protesta, etc. A su vez esta creación es hecha para el espectador y como es para éste, existe un enjuiciamiento de la obra, en donde interviene el gusto el cual también es determinado por la cultura y la moral más que por la estética. Para éste autor se puede y se debe superar el punto de vista de aquel juicio de gusto puro diciéndose que seguramente no es la belleza lo que está en cuestión cuando se intenta hacer sensible y esquemático

un concepto del entendimiento a través de la imaginación, sino únicamente cuando la imaginación concuerda libremente con el entendimiento, esto es cuando puede ser productiva.

Pero al hablar de juicio, éste autor explica que lo que constituye la diferencia entre el idiota y el discreto es que el primero carece de capacidad de juicio, esto es que aplica correctamente lo que ha aprendido y lo que sabe. Sin embargo muchas veces está capacidad de juicio en este caso estético, se habla ya de un sentido comunitario, porque interviene el gusto, el cual es meramente cuestión de cultura y el momento histórico, en el que se observa la obra.

Asimismo Gadamer, H., G., deja entrever que a pesar de que existen dos clasificaciones de belleza, entre éstas un ideal de belleza sólo existe respecto a la figura humana, en la *“expresión de lo moral”*, *“sin la cual el objeto no gustaría de un modo general”*. La teoría del ideal de belleza se basa en la distinción entre idea normal e idea racional o ideal de belleza. La idea estética normal se encuentra en todas las especies de la naturaleza, por ejemplo una vaca es bella porque no contradice a ninguna de las condiciones bajo las cuales puede ser bello un objeto de esta especie, en otras palabras no es la imagen originaria de la belleza sino que sólo es lo correcto y lo mismo debería pasar con la figura humana. Sin embargo para ésta existe un verdadero ideal de belleza, como ya se dijo, en la *“expresión moral”*, debido a que en cada cultura se tienen establecidos estereotipos de belleza, como por ejemplo en algunas regiones de África las mujeres usan aros de oro en el cuello, de modo en que esté se alargue como el de una jirafa, que para ellos es sinónimo de belleza, y quizás para nuestra cultura éste no es nuestro ideal de belleza sino todo lo contrario.

Por otro lado, el arte es clasificado desde la antigüedad en arte del espacio y arte de tiempo. Pero en el texto de *“Estética y psicología del cine”*, se cita al filósofo Nédoncelle quien divide el arte a diferencia de otros autores, según los cinco sentidos, en artes de la vista (arquitectura, pintura y escultura), artes del oído (música, literatura), artes táctil musculares (deportes y danza) y artes de

síntesis visual y auditiva (teatro y cine). Es interesante descubrir que Nédoncelle clasifique las artes según los sentidos y que además por ser griego considere al deporte como arte, recordemos que Grecia es la cuna de los Juegos Deportivos.

Las artes del tiempo y espacio de las que hablé anteriormente, son clasificadas de distinta forma. Según ese mismo texto dentro de las artes de espacio se encuentra la literatura, ya que con el pretexto de que una novela se imprime en hojas de papel y que un conjunto de hojas de papel constituye un volumen, dicha obra ocupa un lugar en el espacio. También la música sugiere algún espacio pero es por excelencia un arte de tiempo, al igual que la arquitectura, la escultura y la pintura. Por su parte la danza precisa de un lugar en el espacio para producirse; el teatro supone una cierta utilización del espacio. Por su parte, el **arte cinematográfico**, es considerado como la más joven de las formas artísticas. Esto se debe a que se desarrolla hacia 1890 de la unión de la fotografía, la que registra la realidad física, con el juego de persistencia retiniana (de la que se hablará más adelante). Que hacía parecer que los dibujos se movían.

La fotografía es un sistema de reproducción de imágenes que, de forma fiel, atrapa un testimonio de la realidad. La cámara oscura, la invención del material fotosensible, el daguerrotipo, el papel fotográfico y decenas de estudios y experimentos tuvieron que suceder para que el proceso fotográfico fuera perfeccionado. Cuando esto sucedió, inventores y científicos tuvieron la ambición de darle movimiento a las imágenes.

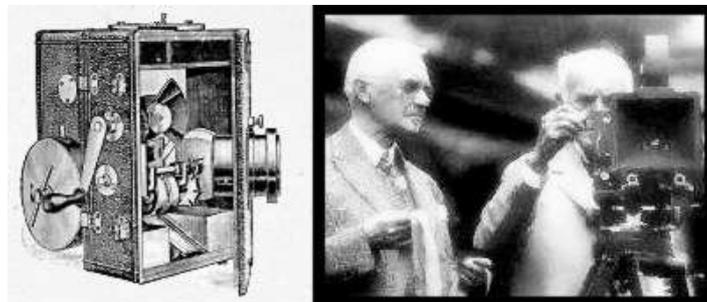
Basándose en el mecanismo de la cámara fotográfica, se concibió un aparato que tomara fotos a mayor velocidad. En esta etapa de la invención del cine, el objetivo principal era apoyar con imágenes algunas investigaciones sobre motricidad, principalmente realizadas por un científico llamado **Eadweard Muybridge**.

No es posible atribuir la creación de esta cámara a una sola persona, y aunque las historias de inventos están llenas de nombres, lugares, fechas y antecedentes contradictorios entre sí, es importante establecer que la

combinación y perfeccionamiento de algunos aparatos hicieron posible el descubrimiento del cine: la linterna mágica de Athanasius Kirscher, el teatro óptico y el praxinoscopio de **Emile Reynaud**, el **taumátropo** de John Ayton Paris, el fenaquistiscopio de Joseph Plateau, el **zoótropo** de Horner y el kinetoscopio de T. A. Edison que, modificado, culminaría en el cinematógrafo de los Lumière (primer aparato considerado propiamente como cine). Disponible en: <http://redescolar.llc.edu.mx>

Incluso históricamente se ha marcado el 28 de diciembre de 1895 como la fecha del nacimiento del cine. Ese día en el Gran Café del Boulevard de los Capuchinos, en París, **Louis y Auguste Lumière** realizaron la primera proyección de cine: fueron 10 o 12 pequeños documentales que dieron inicio a lo que ahora conocemos como arte, industria y espectáculo; una combinación entre ciencia y reflectores, fama y fortuna.

La cámara para cine, en principio, tiene la misma función que una cámara fotográfica: tomar fotos fijas; la diferencia es la cantidad de fotos que se necesitan para hacer cine (en principio fueron 16 y ahora 24 por cada segundo de proyección). Un momento importante fue la creación de la película de 35 milímetros (por T. A. Edison). William Dickson --ayudante de Edison-- inventó entonces el engranaje de la cámara, y dentro de ella corren de 122 a 305 metros de película que se enrollan después de utilizados. Este engranaje es el mismo que se usa en nuestros días. El mecanismo de la cámara para cine se compone de engranajes, un obturador, un visor tipo reflex, una ventanilla y un juego de lentes.



*“Así eran las primeras cámaras de cine”*

Una vez que se logró tomar imágenes a gran velocidad (24 por segundo), se requirió de un aparato para proyectarlas. Al inicio se creyó que el cine no sería un espectáculo exitoso, por lo que los primeros aparatos eran de uso individual. El interés de la gente por las exhibiciones marcó la pauta para la invención del proyector. Éste es un aparato con engranajes y poleas, que hacen avanzar la película frente a una lente en un movimiento de alto y avance. Cada fotograma (nombre que recibe cada fotografía en cine) se detiene frente a una lámpara durante 1/24 segundos. Después el obturador (un disco con perforaciones que en forma alterna bloquean y dejan pasar la luz) impide que entre la luz, mientras el siguiente cuadro se coloca en su sitio.

Durante la proyección de una película, el obturador del proyector bloquea la imagen aproximadamente el 50% del tiempo, por ello cuando vemos una película estamos frente a una pantalla en blanco la mitad del tiempo. En una cinta de dos horas vemos 172,800 fotografías (cantidad que resulta de multiplicar 24 fotogramas por segundo, por 60 segundos por minuto, por 120 minutos), pero el obturador del proyector habrá bloqueado la luz aproximadamente una hora. En ese lapso vemos las imágenes grabadas en la retina: esto lo podemos entender si conocemos la persistencia de la visión.

¿Pero que es la persistencia de la visión?, es un principio establecido por el físico Joseph Plateau que consiste en una "imperfección" del ojo que provoca que la imagen se grave en la retina durante una fracción de segundos después de que fue vista. Un ejemplo de esta imperfección, es cuando nos toman una foto y segundos después seguimos viendo el puntito blanco del flash. Cuando la luz es intensa, el proceso es mayor, es por eso que las salas de cine estén oscuras, debido a que la retina se adapta mejor y la luminosidad de la pantalla, provoca que la persistencia aumente.

En conclusión está "imperfección" (persistencia de la visión) permite retener las imágenes en el momento de percibir las, y que el ojo las vaya hilando para crear la ilusión de movimiento. El proyector de cine pasa los fotogramas con tal rapidez, que no podemos detectar el cambio de uno a otro. Asimismo desde un punto de vista técnico, el cine es resultado de la combinación de la lentitud del proceso visual y del movimiento rápido de una serie de fotogramas impresos

sobre una cinta, pasados a través de un proyector. De alguna forma cada película que vemos es una ilusión óptica. Disponible en: <http://redescolar.llc.edu.mx>

Por otro lado, a pesar de ser el cine un arte joven ha heredado mucho de las artes más antiguas y tradicionales, como la novela que puede contar historias; como el drama que puede reflejar conflicto entre personajes vivos; como la pintura que compone el espacio con luz, color, sombra, forma y textura; como la música que se mueve en el tiempo de acuerdo a principios de ritmo y tono; como la danza que representa el movimiento de figuras en el espacio y es frecuentemente secundado por música; y como la fotografía que presenta una versión bidimensional de lo que parece ser una realidad tridimensional, usando la perspectiva, la profundidad y la sombra (Raez, 2002).

El cine, sin embargo, es el único entre todas las artes que es a la vez un arte del espacio y un arte del tiempo. Ya que el drama fílmico que se produce en el espacio (como en el teatro), se desarrolla en el tiempo creando su propia duración. Y de tal manera que expresa y significa por medio de relaciones temporales (como la música) y de relaciones espaciales (como la arquitectura). En pocas palabras el ritmo cinematográfico no es un ritmo temporal añadido a un ritmo espacial, sino un ritmo nuevo que es función de las coordenadas rítmicas del espacio y del tiempo menciona Raez (2002).

Esta síntesis, según el autor, ha generado dos teorías conflictivas sobre el cine y su desarrollo histórico: Las películas más antiguas presentan 15 a 60 segundos de escenas reales filmadas en exteriores (trabajadores, trenes, carros de bombero, botes, paradas militares, soldados) o representaciones escenificadas filmadas en interiores. Estas dos tendencias iniciales –grabar la vida tal como es y dramatizar la vida para efectos artísticos– pueden verse como los dos caminos dominantes en la historia del cine. Esto me hace pensar sí realmente se graba la vida como es o si se dramatiza.

Sin embargo para concluir, en el texto de “Verdad y método” se cita a Hegel, que menciona que en sí misma la esencia de todo arte consiste, en que “pone

*al hombre ante sí mismo*”, es decir que a partir de que expresa el autor ideas de su propio ser sensibiliza al espectador.

### **1.1 Realidad o fantasía en el cine**

En el apartado anterior se habló de qué es el arte, cuáles son las disciplinas que están consideradas como arte y por qué el cine es considerado un arte del tiempo y del espacio y por qué parece presentar la vida misma. Pero el cine también nos ofrece realidades imposibles a las que sólo se aproximan las fantasías que no sólo se utilizan en el cine, sino también en los cuentos de hadas y en los sueños, según mi criterio.

Se dice que en la pantalla está lo real a punto siempre de convertirse en surreal, a pesar del realismo de la fotografía. Es decir la paradoja del cine es que ese arte que intenta representar lo real se halla al borde de lo fantástico. Para Pablo España (2002), tanto lo fantástico como lo real se hallan siempre ligados, esto quiere decir que lo asombroso de lo fantástico es que no existe lo fantástico, pues para él todo es real. Por lo que las barreras que pudieran existir entre sueño y realidad, razón y la locura, quedan de este modo eliminadas.

Consideró que la realidad es inherente a la fantasía, al respecto ya había aludido, al mencionar que para crear arte se debe hacer una representación de la realidad, por lo que creó que esa representación pudiera ser la fantasía del autor.

Aunado a lo anterior puede existir una “verdad” en todo tipo de arte, incluido el cine, la cual es la verdad de nuestra imaginación, no de la causalidad normal según es explicado en *“El psicoanálisis en los cuentos de hadas”*, ya que nos situamos en la trama, pensamos lo que hubiéramos hecho, estando en el papel del protagonista o del villano, incluso muchas veces llegamos a imaginar ¿qué se sentiría si estuviéramos en esa época?, en pocas palabras dejamos de situarnos un poco de la realidad para vivir la verdad de nuestra fantasía.

Continuando con la verdad de nuestra imaginación, Tolkien famoso escritor creador del “Señor de los Anillos” y otros textos, no tan famosos, dice que muchas veces en los cuentos de hadas se mencionan cosas que no existen, como los dragones en Inglaterra, los castillos de chocolate, los unicornios, entre otras cosas; esto mismo sucede con el cine, sobre todo en tramas de películas que hablan sobre extraterrestres, de monstruos o de tierras inexistentes, etc. Para esto Tolkien señala que este tipo de historias “no se refieren a la posibilidad de que algo ocurra sino al deseo de que esto ocurra”.

Lo anterior me hace reflexionar, en que esto se relaciona con la idea de que la persona creadora de arte hace representaciones de una realidad tangible, como ya se había señalado, pero también con la idea de que su imaginación puede crear mundos inexistentes. Al respecto Moreno Corzo (1978) afirma que el artista, tiene la capacidad de percibir su ambiente en forma especial, y esto le permite realizar cambios en la realidad para hacerla aceptable, al presentarla recubierta de belleza mediante su **fantasía**. Este autor cita a Freud diciendo que para él, “el artista incursiona a la fantasía; pero sabe cómo encontrar el camino de regreso desde el mundo de la imaginación, y así vuelve a pisar firmemente la realidad” (p.6)

Por otra parte Bettelheim (1988), al cuestionar las críticas que hacen algunas personas sobre la fantasía que se maneja en los cuentos de hadas, menciona que muchos padres creen que en los cuentos se habla mucho sobre magia y temen que sus hijos terminen por creer que esto existe, sin embargo, él autor dice que todos los niños creen en la magia y sólo dejan de hacerlo cuando crecen. Lo mismo sucede con las películas, desde mi punto de vista, pues se critica mucho que al realizar tramas en donde las personas son crueles con otras, los espectadores se vuelvan crueles en la vida real. Otro claro ejemplo es cuando el súper héroe vuela, se cree que el infante terminará por hacer lo mismo y le pasará un accidente, no quiero decir que esto no suceda, pues se han dado casos, pero se ha visto en noticieros que estas personas que repiten lo que el personaje de ficción hace, no tienen bien definida su personalidad, por eso la mayor parte de los casos se da en niños. Añado a esto que a cierta edad no existe en ellos la diferencia entre realidad tangible y fantasía.

Otra crítica que se le hace a los cuentos de hadas, y que indica Bettelheim (1988), se relaciona con el cine, es la creencia de que las personas desbordadas por la fantasía se niegan a enfrentarse a la realidad. Sin embargo, pasa lo contrario, somos conflictivos, ambivalentes y estamos llenos de contradicciones. Una experiencia, aunque sea imaginaria, afecta parte de nuestra personalidad, pero nuestra personalidad necesita del apoyo de una fantasía, combinada con una conciencia sólida y una comprensión clara de la realidad, para poder ser capaces de llevar a cabo las tareas que exige nuestra vida cotidiana, sino cómo idearíamos para resolverla.

Con relación a lo anterior Bettelheim (1988) cita a Freud, diciendo que para él, en el adulto ya no se puede hablar propiamente de fantasía como tal sino de *pensamiento*, el cual es una exploración de posibilidades que evita todos los peligros inherentes a la experimentación real, que requiere un derroche mínimo de energía, por lo que nos queda una cantidad suficiente para actuar después de tomar una decisión y de especular sobre las posibilidades de éxito y la mejor manera de conseguirlo. Y a diferencia de los niños éste pensamiento funciona de modo ordenado. Por lo que se confirma con esto el porque los niños no distinguen bien entre realidad y fantasía.

Así los cuentos de hadas, continuando con el autor, se quieren concebir, desde el pensamiento racional del adulto, pero parece que olvidan, que el mismo fenómeno se ve desde perspectivas diferentes, tanto que cada uno percibe una cosa completamente diferente. Lo mismo pasa con el cine o con otros fenómenos aunque tengamos la misma edad, siempre nuestra historia personal nos hará concebir dichos fenómenos en forma distinta, de lo cual ahondaré más adelante.

Siguiendo con ésta misma línea se encuentra también que los cuentos de hadas al igual que el cine, dejan al descubierto la violencia, la angustia, la destrucción e incluso el sadismo inherente a la imaginación. Un ejemplo es cuando en la historia aparecen monstruos y villanos, para las personas que critican los cuentos de hadas y el cine dicen que dichos monstruos y villanos deben tener algo de bondadosos, pero se olvidaron del monstruo que conoce

mejor el lector y el espectador “el monstruo que temen ser ellos mismos y que a veces les persigue” de acuerdo a la perspectiva de Bettelheim. Al no hablarles de monstruos o villanos que se encuentra en el interior de las personas es decir en su inconsciente, se despoja de sus fantasías y no consiguen conocer bien al monstruo y con ello dominarlo. Asimismo, las personas experimentan sin remedio las peores angustias, ya que si se les hubiera dado forma se les hubiese podido vencer, ya que se hubiera quedado sólo en el pensamiento y en la imaginación.

Consideró que lo anterior sucede en el caso del cine. Un ejemplo pudiera ser, cuando en la trama un personaje fuerza a una bella mujer a tener relaciones sexuales con él, a pesar de ser horrendo físicamente, y si el espectador de esta historia ama a una mujer y ésta no lo ama, me preguntó ¿qué pasa en inconsciente de ese espectador?, ¿deseará hacer lo mismo que el actor?, ¿si dicho personaje es castigado, entenderá que no se debe forzar a alguien a amar?. Otro caso puede ser cuando en la trama se habla sobre un asesino que mata por placer, al final del film en la mayoría de las ocasiones termina con un castigo. Bettelheim (1998), menciona que varios espectadores, comentan que al ver cine o leer cuentos de hadas se suele dejar totalmente libre nuestro inconsciente y que además éste nos da ideas de cómo satisfacer nuestros deseos conscientes, también hay quienes mencionan que nos hacen fantasear queriendo hacer o tener cosas que nunca habíamos deseado, pero como ya lo explique, esto es algo que va a variar en cada persona.

En lo que respecta a las teorías represoras sobre los cuentos de hadas, Bettelheim (1988), explica que, nuestras **fantasías** son los recursos naturales que proporcionan y dan forma a nuestro yo, el cual es la base de nuestra personalidad, y al darle forma se hace útil para la construcción que el yo debe llevar a cabo. El autor continúa señalando que si nos vemos privados de las fantasías, nuestra vida se queda a mitad de camino, ya que si no disponemos de fantasías que nos den esperanzas, tampoco tendremos la fuerza necesaria para enfrentarnos a las adversidades y mucho menos de solucionarlas. Todos sabemos que cuanto más desgraciados y desesperados estamos, no somos capaces de recurrir por sí solos a la fantasía, pero más que en cualquier otra

ocasión necesitamos que los demás nos den esperanzas en cuanto a nosotros mismos y a nuestro futuro, al menos fantaseando. Aunque la fantasía es irreal, tendremos la sensación agradable sobre nosotros mismos y sobre nuestro futuro si así la deseamos manejar. Pero todo esto nos puede hacer dudar sobre si la fantasía es irreal o real, o habría que preguntarse ¿a qué realidad se refiere el autor?.

Me planteó dudas cómo: ¿qué tanto en el cine como en los cuentos de hadas no se vence al malo, sino se vence a uno mismo y a la maldad que uno puede tener?. En los cuentos de hadas ¿se le da libertad a nuestras fantasías?, ¿muchas de ellas perversas?, por último ¿qué impacto tiene en la vida del espectador?.

En el cine, la participación afectiva puede llegar a ser particularmente viva, según la ficción de la película, según la personalidad del espectador, y entonces aumenta en un grado lo que llama la *transferencia perceptiva*, durante breves instantes de fugaz intensidad (Metz, 1974).

El autor indica que la percepción fílmica, es una percepción real, ya que no se reduce a un proceso psíquico interno como en la percepción onírica. Aquí el espectador recibe imágenes y sonidos que se ofrecen como la representación de algo distinto a sí mismos, de un universo creado por el director, pero que siguen siendo imágenes verdaderas y sonidos verdaderos, susceptibles de alcanzar por igual a otros espectadores, mientras que en el flujo onírico no sabría alcanzar la conciencia de nadie más que la del soñador. Una diferencia más entre sueño y film, es la realización alucinatoria de deseo, en donde una película de ficción es menos segura que un sueño, ya que se basa en percepciones verdaderas que una persona no sabría moldear a gusto, en imágenes y sonidos que le vienen impuestos desde afuera, mientras que el sueño responde al deseo con mayor exactitud y regularidad.

Siguiendo con ésta misma línea de investigación, Mitry señala que el sueño se halla más acogido por el ***principio del placer*** (del cual se hablará más

adelante) mientras que el estado filmico se basa más en el ***principio de la realidad***, sin dejar de olvidar el placer como último objetivo.

Para entender lo anterior, creó que basta con recordar que un sueño representa deseos inconscientes y reprimidos, estos deseos los podemos satisfacer a través de los sueños, en el estado filmico ¿también se satisfacen cómo espectadores?; pero a diferencia del estado onírico aquí se está en estado de vigilia, es decir, ¿satisfacemos nuestros deseos de manera preconsciente?. Al respecto Pablo España (2002), señala que sólo se puede decir que un sueño es la realización de deseos insatisfechos cuando éste se ha interpretado, en un proceso analítico. A esto añade que el sueño permite aceptar la locura que lleva en sí cada persona. A esto me formuló la siguiente pregunta: ¿Será que sólo a través de una interpretación se puede saber si realmente son deseos inconscientes?

Al respecto Pontalis (1978), en su texto *“Entre el sueño y el Dolor”* el sueño forma un proceso de cura, ya que ahí se satisfacen la mayoría de nuestros deseos, en donde todo sueño hace referencia al cuerpo materno ya que en él encuentra la seguridad contra el exterior, ya sea lo biológico o lo cultural, pero es también en el sueño en donde se pueden presentar pesadillas que le causen horror, es como una ambivalencia de odio-amor, porque es ahí donde aparecen los conflictos con la madre, de manera análoga sucede con el cine, en donde la sala representa el vientre materno.

Al igual que el autor anterior, Pablo España (2002) en su texto, *“Psicoanálisis y cine”*, comenta que la sala cinematográfica es un lugar conocido por todos, que nos protege, ya que representa el claustro materno.

Existe una diferencia entre la historia del film y la historia del sueño, de acuerdo a la concepción de Pablo España (2002), ya que la historia del film, siempre se desarrolla claramente, es una historia narrada, una historia que en suma implica relato, mientras que en la historia del sueño, es una historia “pura”, una historia sin relato, que emerge en mitad del tumulto o de las tinieblas, una historia que no acaba formada (deformada) por ninguna

instancia narrativa, una historia que no procede de parte alguna, que nadie le cuenta a nadie. Sin embargo, tanto en el sueño como en la película, no existen sólo imágenes, hay clara o confusamente tejida por estas mismas imágenes, una sucesión, organizada o caótica, de lugares acciones, momentos y personajes.

Una similitud existente entre el cine y el ensueño, según Metz (1974), es que dentro de las condiciones ordinarias de la proyección, el espectador se siente como entumecido, y al salir de la sala de cine bruscamente, muestra una expresión de aturdimiento (feliz o infeliz) propia de quienes se despiertan. Salir de cine viene a ser como levantarse o despertarse.

Así mismo el autor refiere que, cuando se intentan precisar las relaciones entre el estado fílmico y el estado onírico, se tropieza a cada paso con el problema del dormir, o de su ausencia, o de sus grados intermedios. Dentro de éstos grados se encuentra el **ensueño**, que al igual que en el estado fílmico y contrariamente al sueño, es una actividad de velar. Ya que si la película es lógica, se debe a que es el hecho de personas despiertas, tanto por cineastas como espectadores, cuyas operaciones mentales son las del consciente y del preconscious.

Algunas películas de ficción poseen algo más que un aire de “ensueño” según Metz (1974), se derivan de una línea recta de los ensueños del autor, películas denominada “autobiográficas”, las cuales son creadas por cineastas narcisistas o por jóvenes creadores particularmente afines a sí mismos, que no aciertan a reprimir las ganas de ponerlo todo en su película, incluso sus propios fantasmas.

## **1.2 La sexualidad y el erotismo en el cine.**

Existen cuatro principales tradiciones fílmicas para Ruez (2002), que se han desarrollado desde la creación del campo cinematográfico las cuales son:

- *La Película narrativa de ficción*, que cuenta historias sobre gente con las que se pueden identificar porque su mundo parece familiar.

- *Películas documentales*, no de ficción, que se enfocan en el mundo real en vez de instruir o revelar algún tipo de verdad sobre este.
- *Los dibujos animados*, que hacen parecer que figuras dibujadas o esculpidas se mueven y hablan.
- *El cine experimental*, que explota la habilidad del cine de crear mundos puramente abstractos, irreales como nunca antes se vio.

En el presente trabajo hablaré de películas narrativas de **ficción de contenido erótico**, ya que para la tesis, éste tipo de películas son de suma importancia, porque de ahí surgen las películas sadomasoquistas, principal foco de interés en ésta investigación, de ahí el por qué ahondaré en éste tipo de tradición fílmica.

Aunque nos parezca extraño estas películas no surgen en la modernidad, antes sólo se podían ver de forma clandestina los actos sexuales. A diferencia de ahora, en donde existen cines que tienen en su cartelera éste tipo de películas, que incluso caen en lo pornográfico, según mi forma de pensar, ya que no existe una trama como tal y sólo se pueden ver como se dan actos sexuales de manera incoherente.

Passolin (1983), en su texto “Erotismo y destrucción”, define la palabra pornografía como el erotismo de los otros, incluso asegura que el sexo vende bien. En las películas pornográficas los actos sexuales que surgen en la historia del film, carecen de amor entre los personajes, a diferencia de las películas eróticas.

Este tipo de películas, surgen para este autor, con la aparición de películas **“nudistas”**, en Suiza, los países escandinavos y en Estados Unidos, ahí el desnudo era dado en fuertes dosis. Las primeras películas nudistas son producto de la Alemania Nazi. Un ejemplo de ello, es el film *Olimpia*, dirigida por Leni Riefenstahl, sobre los juegos olímpicos de 1936, en dicha película sólo se pueden ver desnudos femeninos, castos como si fueran hábitos de monja. Ya que se intentaba impedir en este tipo de películas, que el fascismo deshumanizara y desexualizara el cuerpo con su ideología.

En éste tipo de películas nudistas en ocasiones se les colgaba una débil trama, para que no sólo fuera vista por el morbo de ver mujeres desnudas, pero se cree que a los espectadores, eso no les importaba, era la primera vez, en donde se podían ver personas desnudas, sin que se les juzgara tan cruelmente.

De las películas nudistas, siguieron las películas de strip-tease realizadas por cineastas norteamericanos, en donde se añadieron simples espectáculos de burlesque sin añadir nada más, esperando encontrar un gran público de *voyeur*, pero aún así fueron imitadas por cineastas japoneses e italianos.

Posteriormente surge otro género cinematográfico, el de la educación sexual. Passolin, en 1983 dice que éste modelo surgió con el pretexto de poner en guardia a los jóvenes contra los peligros del sexo, éstas películas se produjeron con asesoría de especialistas médicos, ya que se exhibieron partos, y el mensaje consistía en que las relaciones sexuales sólo debían ser concebidas con amor, ya que sino podían surgir tragedias dentro de sus vidas. Aunque se negaba en esa época, los principales consumidores de esas películas eran los *voyeurs*.

Después de la Segunda Guerra Mundial, se comenzó a perder la ola puritana ya que se expandían en escuelas la Educación Sexual, se redescubrió a Sade, entre otras cosas. A partir de ello se manifiestan grandes luchas liberadoras por todas partes en el ámbito mundial, sobre todo en el año de 1968.

Ningún género escapó a erotismo, el policíaco, el de ciencia-ficción, el fantástico, por lo que el sado-masoquismo en las películas no tardó en aparecer, ya que a finales de 1964, G. Weiss realizó con modestísimos medios, las películas de la serie *Olga's Girls*, en donde la trama es una sucesión ininterrumpida de torturas: se azota, se amordaza, se queman senos, se arrancan lenguas, etc. Pero sin embargo, algunos autores dicen que parece ser una coartada para advertir a muchachas de pueblos que fortuna les puede alcanzar en las grandes ciudades.

Debido a esto la célebre “Nutrix Corporation”, la cual inundaba en aquella época a los Estados Unidos con fotografías, revistas, historietas gráficas, cuya especialidad consistía en presentar mujeres con tacones altos, atadas, torturadas, amordazadas, azotadas, también se lanzó a la producción cinematográfica. Se dice que la producción japonesa es la que lanza actualmente, al mercado más películas sadomasoquistas a la venta.

Posteriormente surgen las películas “nudies” o “collages”, las cuales son películas de pésima calidad, que sólo se explotan después de haber sido diseminadas de desnudos, o de escena eróticas decadentes. Estas películas destruyen toda secuencia lógica, toda anécdota ya que durante la trama el protagonista sueña, o tiene pesadillas de tipo erótico. Un ejemplo de ella es cuando en el film, una muchacha que jamás apareció durante el film y ni volverá aparecer se desnuda en un camerino, aunque sólo llevaba puesto un provocativo camisón, en eso entra un hombre, él cual rápidamente se quita la camisa y la arrastra sobre un diván, le acaricia los senos, pero cuando quiere introducir la mano en la pantaleta, ella lo abofetea y le dice que no es el momento.

En la actualidad en cualquier pueblo hasta en el más puritano se pueden conseguir películas con contenido sexual, sin importar si existe amor en la trama o no, y en donde cada vez más la mujer se hace un objeto. Incluso ya existen películas “clandestinas”, en donde los objetos sexuales, pueden ser niños, ancianos, animales, ya no interesa el contenido lo importante es vender, por lo que el cine deja de ser arte en gran medida para convertirse en medio de producción de satisfactores de necesidades del espectador, o al menos esto es lo que consideró.

Volviendo a lo que aquí nos compete, puedo decir que el cine funciona, como una Institución, capaz de preparar a los espectadores para consumir películas, de ahí la idea de porque el cine deja de hacer arte para convertirse en Industria Cinematográfica. Ya que el cine sólo tiene razón de ser en la medida en que se dirige a un público vasto. Al igual que el artista proyecta en su obra lo que

busca en el mundo, el espectador también reconoce en toda obra de “arte” aquello a lo que aspira, hacia lo cual tiende o quisiera ser.

Agregaré aquí a Laffay, A (1973) quien menciona que: “El que se arrellana en su butaca en el cine se dispone, en efecto a oír- o mejor dicho a ver- un relato, adopta la actitud de un hombre que va, no a percibir la realidad, sino a colaborar con lo imaginario” (p.97).

Esto se relaciona con lo que se había ya comentado, el cine forma parte de la fantasía y de lo imaginario, en donde el espectador funge como eso, como colaborador de esa fantasía.

Aunado a lo anterior pienso que en el cine cada uno se prepara a acoger una historia y no a percibir una realidad. Si estamos con el héroe de la trama, es porque compartimos su postura al identificarnos con él así, sufrimos sus desgracias y nos regocijamos con sus éxitos. Jugamos con esto a extender a otro ficticio, imaginándonos estar en otro punto distinto de aquel en el que no estuvimos jamás.

No hay ninguna razón para que el cine sea impropio a ese género de la fijación sentimental, sobre un otro imaginario a quien en cierta medida intentamos representar, formando así una psicología del espectador.

La psicología del espectador y el cine como industria mantienen una estrecha relación no sólo de metáfora, para mí el éxito de la Industria Cinematográfica radica en que investiga cuales son los deseos, anhelos y necesidades del espectador manejándolos en la pantalla y así poder cumplir con las expectativas que en su vida cotidiana no pueden cumplir.

Es por eso que Metz, C (1974) dice que: “Las ganas de ir al cine son una especie de reflejo labrado por la industria del film, pero son asimismo un eslabón real en el mecanismo global de esta industria” (p.15)

Esto surge de acuerdo al autor, cuando el cineasta trata de conseguir que el espectador vuelva a encontrar a través del film y mediante él, un sentido, una emoción de una experiencia vivida que, proyectada en lo imaginario, lo atrape y lo satisfaga. Es por eso que el cineasta, mantiene una estrecha relación con la psicología del espectador y con el cine como industria, ya que de esto dependerá el éxito del film, y si es considerado como bueno o malo.

Por último me cuestiono dos cosas, ¿sino existiera una relación entre la psicología del espectador y la industria del cine ésta industria no sería tan poderosa como lo es hoy en día? O por el contrario ¿Consumimos todo en el ámbito literario, dejamos que los cineastas nos presenten en sus obras lo que deberíamos desear y necesitar, cambiando la concepción de la psicología del espectador respecto a lo que él realmente desea? Y la única respuesta que tenemos a esto es que al consumir éstas películas hacemos cada vez más millonaria y poderosa a la Industria Cinematográfica, los cineastas más famosos y reconocidos son los que conocen y manejan a la perfección la psicología del espectador, ya que han logrado atraer a una gran cantidad de personas consumistas.

### **1.3 El proceso creativo en el cine.**

Al ver un film, casi siempre se habla de la trama, del conflicto de los personajes pero casi nunca nos ponemos a pensar ¿Quién está detrás del film?, se puede pensar que es un trabajo colectivo, de ahí que sea una Industria, en donde diversos técnicos tienen que resolver problemas particulares, orientados bajo la dirección de una sola persona, puede ser ésta persona la autora de la misma, pero por desgracia no sabremos sí el film lo hace para expresarse, o sólo para vender dejando de lado la idea de que el cine es arte.

Un ejemplo de lo anterior, es cuando un productor adquiere los derechos de una novela célebre, o porque dentro de ella se encuentra un papel posible para la estrella del momento, con toda certeza este film, asegura el productor será un éxito. Una vez conseguida la estrella y reunidos los capitales, el productor contrata al guionista, y si es posible famoso, el cual se encargará de adaptar la novela, o simplemente sólo escribe la continuidad del guión. Después de esto

el productor contratará a los “técnicos”, o sea, el director, el director de fotografía y el escenógrafo, acompañados por asistentes (Mitry, J. 1986)

Por su parte el director es la persona clave en la realización de una película, ya que es el que convierte al guión en imágenes, y para ello todos los que intervienen en el proyecto están a sus órdenes. El equipo técnico y el equipo artístico, compuesto por los actores, tenemos así que su trabajo no empieza el primer día de rodaje, sino mucho antes.

En el mejor de los casos, el director toma el trabajo del guionista, ya que puede adaptar una idea u obra en argumento, haciendo lo que se denomina guión técnico. Dividirá la continuidad en una sucesión de planos, cada uno de estos planos va acompañado paralelamente, de indicaciones de encuadre, de iluminación, con una descripción detallada de la imagen tal como deberá presentarse a los ojos del espectador una vez terminado el film.

Cuando el director se convierte en escritor de su filme, para Montes de Oca (2002) es el escritor, el que narra una realidad que les es suya en tanto es él quien la escribe y en la que se inscribe subjetivamente, y que al escribir no representa una realidad sino la construye de acuerdo a sus anhelos y fracasos. Junto con el jefe de producción, elabora un plan de rodaje que decide la división de la película en localizaciones y tomas a partir de un guión. El director debe imprimir un estilo personal en el film, ya de esto dependerá el éxito o fracaso del film.

Asimismo el jefe de producción es el responsable de la organización del trabajo, de la selección de parte del personal, de gestionar los permisos pertinentes de las distintas autoridades y propietarios para el rodaje en localizaciones fuera de los estudios, de supervisar la compra de bienes y contactar con los proveedores. Además controla el funcionamiento diario de la oficina de producción, coordinando el trabajo de los diferentes profesionales que intervienen para que se cumplan los plazos previstos y la película no salga del presupuesto.

Dentro del equipo fílmico, existe el ayudante de dirección, que por lo regular son varios, dependiendo del presupuesto y la complejidad de la producción. El primer ayudante controla el cumplimiento del plan de trabajo, el segundo ayudante colabora con el primero disponiendo a los actores y al equipo adecuado y el momento exigido. Por último cuida la participación de los actores extras y los pequeños detalles de la producción. También dentro de un film, existe el director de fotografía, mejor conocido como operador, el cual trabaja estrechamente junto al director e interpreta en términos de iluminación las necesidades del director en cuanto al ambiente y la atmósfera de cada toma.

A su vez, el escenógrafo compondrá los decorados necesarios, el diseñador de vestuario es el encargado de vestir a los actores de acuerdo a su personaje, los decoradores harán lo suyo, así como los electricistas, etc., con el firme propósito de que la película quede tal y como se planeó desde un principio, para evitar gastos innecesarios, se cuida perfectamente de que no existan errores técnicos.

Además existen cineastas que se afirman en sus propias obras según Metz C (1974), son directores que se han hecho guionistas por necesidades del proceso. Ya que son los únicos capaces de escribir en imágenes, de ver, de precisar lo que imaginan, preparan su continuidad, a partir de temas elegidos por ellos, solos o en colaboración con un guionista. Estos cineastas por lo regular están obsesionados por algunas ideas fijas, los más interesantes tienen una visión personal del mundo y las cosas. No obstante, muy pocos de ellos consiguen crear un “universo”.

Mitry, J. (1986), afirma que el porvenir del cine no está en las manos de los directores, sino en las manos de autores, es decir de aquellos que tienen ante todo algo que decir y saben decirlo en términos visuales. Lo que contradice mi apreciación de lo que está pasando actualmente con el cine, las películas con mayor éxito taquillero son las que contienen desnudos y las que tienen mayores efectos especiales, aunque su trama sea pobre.

Los cineastas de algún valor se significan según Mitry, J. (1986), es decir impregnan algo de sus historias personales en sus obras, ya que éstas llevan

la impronta de su carácter, de su temperamento, a tal punto que un autor es siempre para sí mismo su propio tema. Unos aportan un mensaje personal (Bergman, Visconti, Fellini, Buñuel); otros persiguen una temática original (Bresson, Renoir, Fritz Lang, Stenberg, Dovzhenko, John Ford, Donskoi). Son novelistas o relatores (Stronheim, Orson Welles, Kurosawa, Antonioni) poetas líricos o épicos (Chaplin, Flaherty, Murnau, Mizoguchi, Griffith, Eisenstein)

#### **1.4 Psicoanálisis y cine**

Hasta ahora se ha hablado de la importancia que tienen los deseos inconscientes en el cine tanto en el cineasta como en el espectador, así como el vínculo existente entre ellos, cómo se ha transformado de arte a industria entre otras cosas. En ésta última parte del capítulo pretendo hablar de la relación que existe entre el cine y el psicoanálisis, explicaré algunos de los posibles primeros personajes que relacionaron ambas disciplinas, y la forma en que el psicoanálisis estudia el cine.

Comenzaré expresando, que el psicoanálisis ha tenido en el séptimo arte una gran relevancia. En el texto "*Psicoanálisis y cine*" Pablo España (2002), menciona que uno de los filmes pioneros que incorporó el psicoanálisis fue **Secretos de un alma**, de 1926 dirigido por George Wilhelm Pabst, convertido en un clásico ya que Karl Abraham entonces presidente de la Asociación Psicoanalítica Internacional y Hanns Sachs aceptaron participar en la película, a pesar de la negativa de su maestro Sigmund Freud, ya que ellos pensaban que si no la hacían, aceptarían el proyecto personas incompetentes, aunque Freud no desdeñaba la cinematografía como manifestación artística, no la consideraba un medio apto para difundir sus teorías.

Al referirse a Freud, Jean- Paul- Sartre (1984), Pontalis, J.B; habla sobre la principal negativa que tuvo Freud en el proyecto, diciendo que este creía que la imagen no acepta al inconsciente. A pesar de que se diga que un sueño es parecido a una proyección de imágenes, deja de ser sueño si se transcribe al cine. Además de que para Pontalis "el inconsciente como el ser de los filósofos, no se deja VER" (p.22)

Yo pienso que esto se relaciona en gran medida con la idea de que la proyección fílmica, esta ligada al principio de la realidad.

Pero lo que a Freud le pareció una idea aberrante a sus discípulos no y aceptaron que estaba acorde al espíritu de su tiempo, además de que creían que detrás de toda obra artística existen mensajes inconscientes del autor, así como lo creía Freud, pensando quizás que Freud por su edad y su contemporaneidad no lo consideraba como medio para expresar sus teorías.

González Nuñez (1978), en el "Tercer ciclo fílmico" de la Asociación Psicoanalítica A.C, comenta que los mensajes inconscientes estuvieron siempre ahí y llegaron a todos los que podían recibirlos, pero fue hasta que apareció el psicoanálisis en donde las emociones humanas pudieron verse iluminadas por una nueva y clara luz, en donde el hombre pudo entender porqué no era tan dueño de sí mismo como había necesitado creer; supo por ejemplo, que su alegría y su tristeza, su sexualidad y su agresión, no dependían exclusivamente de su voluntad, sino que obedecían a fuerzas inconscientes que actuaban sobre todo lo que constituía su vida. Aunque al principio el hombre sintió miedo provocó miedo por estas fuerzas, pero al darse cuenta, que teniendo contacto con estos aspectos profundos de la mente, es posible que los maneje en vez de ser invadido por ellas.

Asimismo éste autor menciona que el psicoanálisis aborda los problemas particulares pero, a partir de éstos, se desplaza a lo universal y es que, el problema de un individuo, siempre tiene resonancia en el de los demás, aun cuando se trate solamente del personaje de una película.

Por último *Secretos de un alma*, fue inspirada por las tesis freudianas, ya que participaron como ya se había dicho algunos discípulos de Freud. Es muy bien acogida durante su primera exhibición en el Gloria Palasts de Berlín, que con el tiempo se convertiría en una obra maestra de cine expresionista.

Posteriormente durante la década de los sesenta, el cineasta norteamericano, que después se naturaliza irlandés, John Huston lleva a la pantalla la vida de

Sigmund Freud, centrándose en la época en que Freud era un joven fisiólogo, cuando sus primeros postulados y métodos terapéuticos eran rechazados por la comunidad científica. Para esto se hacen dos versiones escritas por el renombrado filósofo existencialista Jean- Paul Sartre, la primera versión era tan larga, que de haberse filmado hubiera durado siete horas aproximadamente. Debido a que esta versión prescindía por completo de las características de un libreto cinematográfico, se tuvo que trabajar antes de adoptar su forma definitiva, en ello trabajaron dos profesionales del cine Charles Kauffman y Wolfgang Reinhardt allegados a Huston, cambiaron tanto el texto que hasta le cambiaron el nombre, por lo que Sartre pide que no aparezca su nombre en la ficha técnica.

Para Pontalis J.B, la decisión que tomó Huston de modificar el texto de Sartre, se debió a que cuando se le pide que escriba un guión más corto, ¡lo escribe aún más largo!, si corta numerosas escenas, incluso elimina algunos personajes que ocupaban un lugar relevante en la primera versión, principalmente a Fliess, amigo Berlínés de Freud, con el que intercambia correspondencia y el cual despertaba como el mismo Freud dijo su lado homosexual, pero añade nuevas escenas, nuevos personajes, amplía las explicaciones teóricas y didácticas, y finalmente escribe otro guión. Y aún así no lo termino según un familiar de Sartre, ya que tomó como fuente teórica las cartas que escribió Freud a Wilhem Fliess y la gran investigación que hizo este sobre Freud, incluso en la misma trama de la película hay un diálogo en donde Freud quema sus documentos frente a su entonces novia Martha Bernays, diciendo que “quería hacerles la tarea ardua a sus futuros biógrafos”. Una discrepancia más que existió entre Sartre y Huston, fue según allegados a Sartre, que Huston no creía en el inconsciente y lo único que quería era ganar dinero con la trama y hacerse reconocer como director.

Sin embargo Jhon Huston, afirma que cuando recibió el primer borrador, eran más de trescientas páginas, que calculando una página por minuto, hubieran sido más de cinco horas, por lo que le dijo a Sartre que hiciera una segunda revisión, incluso no se sorprendió al verla más larga, ya que no le pidió que se preocupara por la censura, ni por el lenguaje ni por el contenido de las escenas

y para Sartre no le dio importancia que el filme pudiera durar más de 8 horas. Incluso menciona que alguna vez Sartre escribió un prólogo de Jean Ganet que resulto más largo que el libro mismo.

Asimismo, explica que el guión no lo rechazó, que fue comprado por 25 mil dólares, lo que se hizo fue sólo trabajar con el primer guión el cual ya estaba terminado, lo que tomó seis meses, a lado de Wolfgang Reinhardt y Charles Kaufman, uniéndose un eminente psiquiatra de nombre David Stafford- Clark. Concluyendo en un libreto de 190 páginas, significando que duraría más de 3 horas, sin embargo los estudios editaron cuarenta minutos menos. Incluso acepta que la versión de Sartre es mejor que la adaptada, pero que los hijos no son siempre al final como uno desea.

Sin embargo para Sartre esta decisión de cortar el guión no fue buena, ya que opinaba que se puede hacer una película de 4 horas si se trata de "Ben Hur", pero que el público de Texas no soportaría 4 horas de complejos (prólogo de Pontalis, J.B, en Freud, de Sartre, 1985).

La película se empieza a rodar por fin en 1961 y al año siguiente se exhibe en las pantallas bajo el título de Freud, que pronto se transformaría en el atractivo título de *Freud "Pasiones secretas"*. No tiene mayor éxito taquillero, a como esperaba Huston, a pesar de contar con un apogeo la teoría psicoanalítica, ni siquiera Montgomery Clift interpretando a Freud con su singular fisonomía, acentuando sus rasgos atormentados, la tensión y el sufrimiento de su personaje garantizaron el éxito comercial. Muchos dirían que fue precisamente el actor quien hizo que fracasara la película ya que no se libra del ridículo y la exageración. Respecto a la filmación de la película Jhon Huston, explica que a Montgomery Clift, se le olvidaban los diálogos, llegando a pensar que jamás los memorizó, debido a su alcoholismo, incluso se le tenían que escribir estos en botellas del set, en los marcos de las puertas, comparando su deterioro con el de Marilyn Monroe, la cual quería que interpretara el personaje de Cecily, el propio Sartre escribió el personaje pensando en ella. Sin embargo Ana Freud decidió que no era la adecuada, pero tiempo después se retractaría de esta decisión.

Por otro lado en los años sesenta el psicoanálisis empieza a cobrar mayor fuerza dentro del arte cinematográfico de acuerdo a Pablo España (2002), aunque ya desde antes se dejaba ver la influencia que las teorías freudianas ejercían sobre los temas y el tratamiento de las películas. Con esto el cine fue adoptando clichés hasta hacer que los tópicos psicoanalíticos quedaran plenamente integrados en las producciones cinematográficas. Temas como incesto, fetichismo, parricidio, culpa, fobia, etcétera, se habían convertido en moda.

Entre 1926 y 1970 se realizan un buen número de cintas según el autor que abordan temas psiquiátricos y dan perfecta cuenta de este fenómeno, esto sucede porque la teoría psicoanalítica adquiere gran fama y prestigio durante ese lapso de tiempo. Filmes como *Nido de Víboras*, de 1948, dirigido por Anatole Litvak, denuncia los horrores de los manicomios y pide un tratamiento más humano para los enfermos mentales, responden a esa necesidad de explicar los actos humanos en función de motivaciones inconscientes y traumas infantiles. Las películas se convierten en atractivos productos que ofrecen ingredientes eróticos y violentos, y con una nutrida avalancha de fenómenos psíquicos. Al aprovechar todo esto, el cine causa furor entre los espectadores. A partir de ese momento, la conducta criminal se hallará determinada, un ejemplo de ello es "*Marnie, la ladrona*" filmada en Estados Unidos en 1964, cuyo melodrama relata la historia de una cleptómana y su relación con el hombre que la contrata y conoce su secreto. En esta película el gran Alfred Hitchcock aprovecha su experiencia en el manejo de actores para desarrollar la trama desde las obsesiones delictivas y sexuales de sus protagonistas, cabe decir que el "mago del suspenso" ya había explorado temas relacionados con el psicoanálisis y su aplicación.

En 1945, durante la II Guerra Mundial, Hitchcock crea "*Cuéntame tu vida*", estelarizada por Ingrid Bergman y Gregory Peck, en la que se incluye una secuencia onírica concebida por Salvador Dalí. En suma, la forma en que el psicoanálisis ha sido llevado a la pantalla, no hace más que reflejar los cambios de su imagen percibida por la opinión pública. Por su parte la crítica cinematográfica tampoco pudo sustraerse del psicoanálisis, llegando incluso a

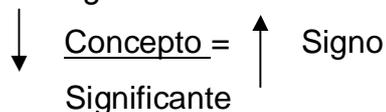
alcanzar extremos dogmáticos y poco flexibles, actitud que continúa hasta ahora. Como consecuencia esos críticos, afanados en interpretar excesiva e indiscriminadamente, han excluido la obra estética como tal. Es por eso que para mí Karl Abraham y Wilhem Pabst, decían que esto sucedería -si el psicoanálisis no adaptaba su teoría al arte cinematográfico.

En su empeño por explicarlo todo, la crítica psicoanalítica mayoritaria ha adoptado no sólo juicios tajantes sino también aseveraciones reduccionistas y empobrecedoras. Al querer interpretar intentan comprender y con ello decir que es lo verdadero, el problema es diferenciar lo verdadero, ya que no existe una verdad absoluta, sino existen varias.

Además la cinematografía esta ligada al psicoanálisis, ya que existe una amplia interrelación entre los sueños y el cine al utilizar ambos el lenguaje de las imágenes. A través de las películas podemos pensar y lograr un autoconocimiento profundo. Igualmente toda reflexión psicoanalítica sobre cine siempre debe definirse como un esfuerzo para desprender el objeto-cine de lo imaginario y convertir éste, en algo simbólico. En otras palabras se debe tomar cada elemento del film (signo), y darle un valor de acuerdo a la experiencia recordada.

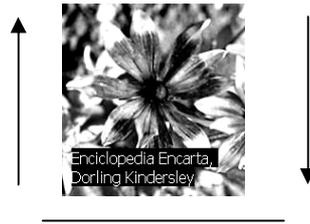
Para poder entender lo anterior de forma más clara y precisa, el lingüista Saussure concibió el signo lingüístico, como la combinación de un concepto con una imagen acústica (Autodidáctica Océano Color, 1998).

La relación se representa de la siguiente forma:



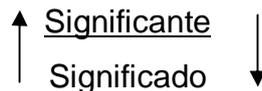
El concepto (significado), es un fenómeno, relaciones etc., designados o representados por un término o frase determinados, pero lo que le da sentido a esa imagen o palabra es el significante, es decir su huella psíquica que queda en nosotros y que se capta o manifiesta por los sentidos. Un ejemplo sería una "flor", ya sea la palabra o imagen, nos recuerda el olor, la textura, los colores,

pero sólo si la hemos visto, tocado u olfateado y claro si entendemos la lengua española, porque sí a un inglés se le dice la palabra “flor”, él seguramente no sabrá a que nos referimos, por las barreras del idioma.



### Significante

Por su parte Lacan, ve al significante siempre en relación al sujeto y al significado ya no le da tanta importancia, debido a que no siempre el significado es tangible. Y lo que determina al sujeto no es el significado sino su significante. Retomando el ejemplo de la flor, su significante sería lo primordial como ya dije, pero no sólo lo tangible como el olor y textura, sino que al estar un sujeto en relación con el significante, podría ser que la flor le representara tristeza, alegría, enojo, amor etc., por lo que la flor le significará en base a su historia personal, es más ni siquiera es necesaria la imagen de la flor para que le signifique algo. La relación de significante y significado sería la siguiente:



Además para Lacan a diferencia de Saussure el significante produce el significado (en el ejemplo de la flor podemos tener nostalgia al observar la flor o escuchar nombrarla y ni siquiera saber porque sentimos esto), y si se tiene un proceso analítico podemos entender que un ser amado, al separarse de nosotros, sin darnos cuenta se despidió con una flor y por eso nos causa nostalgia la palabra o imagen flor.

A su vez, significante y significado, pueden tener autonomía entre los dos y nombra Lacan al significante como “puro”, que no significa nada, pero estos significantes puros son los que determinan al sujeto, ya que los efectos del significante sobre el sujeto constituyen el inconsciente.

El significante lo define Lacan como: “lo que representa a un sujeto para otro significante”, en otras palabras un significante (denominado significante amo, que se escribe S1) representa al sujeto para todos los otros significantes (que se escriben S2). El significante simbólico, es dado por lo legal, ya que es lenguaje, la palabra. El significante imaginario, es lo que uno señala alrededor de la fantasía y el significante real es el signo, la letra.

Por otro lado en México, se formo hace 10 años el Cine Club debate “El psicoanálisis y el cine”, patrocinado por el Círculo Psicoanalítico Mexicano asimismo ocurren desde hace más tiempo estos debates en la Asociación Mexicana de Psicoterapia Psicoanalítica fundada en 1965. El fenómeno cinematográfico ha sido abordado en esos debates no sólo por el psicoanálisis y la cinematografía sino también por la dramaturgia, la literatura, la música y las artes plásticas, periodistas, críticos e investigadores, los cuales proporcionan su visión en torno al tema general de cada ciclo que se forma, con la película en turno. Llevando con ello a la participación activa del público durante el debate tras la proyección y la intervención del presentador. Cabe mencionar que la idea del cine club no es nueva en la década de los años veinte en París tiene su origen, y años después tiene un gran auge debido a que en muchos cines clubs se han rodado películas inéditas o prohibidas.

¿Pero cómo le hacen los psicoanalistas para relacionar lo teórico con la trama de la película? Metz (1974) nos intenta aclarar esto, para él los estudios psicoanalíticos sobre cine son de índole variada, existe primero el de la **vía nosográfica**, dentro de ella las películas recibirían un tratamiento de síntomas o de manifestaciones secundarias parcialmente sintomatizadas, en donde cabe la posibilidad de remontarse a la neurosis del cineasta. Existirán cineastas obsesivos, histéricos, perversos, etc. Esta gestión rompe con el tejido textual de la película, disminuyendo su contenido manifiesto, ya que se convierte en una especie de depósito de las emociones y sentimientos del cineasta. Lo que le interesa al analista en este tipo de estudio, en si no es la película como tal sino la biografía del cineasta y su patología.

Otro tipo de estudio psicoanalítico sobre el cine es el de la **caracterología**, en el que el analista, estudia el filme tomando como punto de partida, el carácter emocional del cineasta como una neurosis potencial, siempre susceptible y en constante cambio. Aquí el biografismo persiste y con él la indiferencia por el texto fílmico como tal, ya que en si deja de lado este.

El tercer tipo de estudio psicoanalítico, es el de **psicoanálisis de guión** de la película. En el cual no sólo depende de estudiar el guión de forma restringida, sino que también se extiende a un buen número de rasgos que no figuran en el esqueleto del escrito, y que sin embargo proceden del guión en su sentido más amplio y verdadero: guión implícito, guión definitivo tras el montaje, en la medida que aún se trata de elementos que tienen que ver con la intriga, con las situaciones, los personajes, los paisajes, el eventual “estudio de costumbres”, en resumen, la temática manifiesta de la película, enfocada si hace falta en sus máximos detalles.

Metz, C (1974) “Así definido, el guión supone una instancia bastante ambigua, huidiza, y por ello más interesante” (p.32)

Este estudio se acerca más al significado, que se define como el conjunto de temas aparentes de la película, y aunque evidentemente no es la significación más importante de la película, pero resulta indispensable. Tiene este estudio por primer efecto la transformación del guión en un significante, y a partir de él deducir significaciones de visibilidad menos inmediata. En pocas palabras se estudia la película más como un discurso.

Por último se entendió que el cine, no es sólo visto como arte, sino también como una industria, se pudo conocer su origen, pero no quién lo creo debido a que se le atribuye a muchos inventores. Asimismo se observó que en toda obra de arte existe una sublimación de los deseos inconscientes del autor, entre otras cosas. Además dentro de la visión de cine como industria se encuentra el cine sadomasoquista, pero para entender este tipo de cine y con ello la estructura de los personajes de “Luna Amarga”, fue necesario investigar sobre el tema del sadomasoquismo, que se explica en el capítulo siguiente.

## 2. SADOMASOQUISMO

En este apartado hablaré de la génesis de los conceptos de las palabras sadismo y masoquismo, de sus antecedentes como práctica sexual. Asimismo se expone la postura de diferentes autores respecto al tema, resaltando dos posturas acerca del sadomasoquismo, quienes lo consideran como perversión y quienes no.

También discutiré si las personas que mantienen relaciones sadomasoquistas, se enamoran o aman y sí es verdad que estas juegan un doble papel es decir que a veces toman la postura de sádicos y en otras ocasiones optan por la postura masoquistas.

Iniciaré diciendo que, Richard von Krafft-Ebing (1840-1902), neuropsicólogo alemán, considerado el fundador de la moderna patología sexual científica, publica su conocida obra "Psicopatologías sexuales", colección de historias clínicas sobre la "desviación sexual". Establece en este texto, cuatro tipos de comportamiento sexual patológico: impulso sexual faltante, exagerado, a destiempo y sensaciones sexuales contrarias o perversiones. Más tarde realizó una segunda clasificación a partir del "objeto" y "finalidad" del impulso sexual. El objeto era la homofilia, pedofilia, zoofilia, gerontofilia y autoerotismo y la finalidad, el masoquismo, sadismo, el exhibicionismo y el fetichismo. (Disponible en: Biblioteca de Consulta Microsoft ® Encarta ® 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation).

El **sadismo** es el nombre que se da a la asociación del placer sexual propio con el dolor físico o moral infligido a otros. El sadismo puede llegar a implicar conductas humillantes, de extrema crueldad. El término sadismo lo deriva Richard von Krafft-Ebing del nombre del marqués de Sade, el cual hace referencia en un sentido genérico a aquél que se deleita en la crueldad, aunque no sea de carácter sexual. A continuación se presenta una imagen del Marqués, Disponible en: Biblioteca de Consulta Microsoft ® Encarta ® 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation.



### “El marqués de Sade”

Aparece el retrato imaginario que realizara de él el artista estadounidense Man Ray, admirador del escritor francés. Art Resource, NY/© 2004 Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. Photo: Giraudon

Marqués de Sade, fue el nombre familiar de Donatien Alphonse François (1740-1814), escritor francés de novelas, obras de teatro y tratados filosóficos. Más conocido por sus obras eróticas, prohibidas durante mucho tiempo. Nació en París y luchó con el Ejército francés en la guerra de los Siete Años. En 1772 fue juzgado y condenado a muerte por diversos delitos sexuales. Escapó a Italia pero regresó a París en 1777, fue detenido y encarcelado en Vincennes. Tras seis años en esta prisión fue trasladado a la Bastilla y en 1789 al hospital psiquiátrico de Charenton. Abandonó el hospital en 1790 pero fue detenido de nuevo en 1801. Rodó de prisión en prisión y en 1803 ingresó otra vez en Charenton, donde murió.

En muchos de sus escritos, como *Justine* o *los infortunios de la virtud* (1791), *Juliette* o *las prosperidades del vicio* (1796), *Los ciento veinte días de Sodoma* (publicada póstumamente) y *La filosofía en el tocador* (1795), Sade describe con gran detalle sus diversas prácticas sexuales. Su filosofía considera naturales tanto los actos criminales como las desviaciones sexuales. Sus obras fueron calificadas de obscenas y hasta bien entrado el siglo XX estuvo prohibida su publicación.

Regresando a lo dicho por Krafft-Ebing tenemos que la tendencia inversa del sadismo, el **masoquismo**, el cual es el placer, a menudo de naturaleza sexual,

que se obtiene paradójicamente del dolor tanto físico como psicológico. La palabra proviene del apellido del novelista austriaco Leopold von Sacher-Masoch, quien describió en sus obras varios personajes que obtenían satisfacción sexual al ser azotados. (Disponible en: Biblioteca de Consulta Microsoft ® Encarta ® 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.)



**“Sacher-Masoch”**

La frecuencia del tema del dolor físico y psíquico que se infligen los personajes de las obras del escritor austriaco Leopold van Sacher-Masoch explica que de su apellido se haya derivado el término masoquismo.

Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), nace en Lemberg, Austria (actual Lvov, Ucrania), estudió en las universidades de Praga y Graz, y ejerció la docencia durante un breve periodo de tiempo. La preocupación por el erotismo que demuestra en sus obras era un fiel reflejo de sus propios intereses sexuales. Entre sus novelas y relatos podemos destacar: Historias de Galitzia (1846), Dr. Don Juan von Kolomea (El Don Juan de Kolomea, 1866), Das Vermächtnis Kains (El legado de Caín, 1870-1877), donde se incluye su famosa historia La Venus de las pieles (1874), y Judenges chichten (Historias de judíos, 1878).

Cabe mencionar que el dolor como fuente de placer, surge aún antes de los escritos de Sade y Masoch. Estas prácticas a últimas fechas se han puesto muy de moda en la actualidad, incluso existen clubes en donde se practican, Por lo que mucha gente supone que el sadomasoquismo es actual, pero, esta idea es falsa.

Ya que Foucault (1986), afirma que para Platón los efectos del placer se muestran cuando, en buena proporción se mezclan con el sufrimiento, el placer contrae todo el cuerpo, lo crispa a veces hasta el sobresalto y, haciéndolo pasar por todos los colores, todas las gesticulaciones, todos los jadeos posibles, producen una sobreexcitación general con gritos extraviados. Y el paciente acaba por decir así de sí mismo, o los demás de él, que goza de todos los placeres hasta la muerte, igualmente los persigue sin cesar, tanto más intensamente cuanto que tiene menos pudor y menos templanza. Recordemos que Platón fue uno de los grandes filósofos griegos creador de los “Diálogos”, es interesante saber que ya desde su época se veía que para obtener placer se tenía que mezclar éste, con dolor y sufrimiento.

Continuando con este autor, hace referencia a Hipócrates, para quien el goce sexual tendría la forma de un pequeño mal, y que la unión del sexo es una epilepsia menor. Además que desde su origen, se analiza el acto sexual como una mecánica violenta que lleva al escape del esperma, es decir que ya desde el acto sexual como tal se ve como algo violento, para mí esto tiene que ver con la posición sexual, de quién domina la relación sexual y quién no.

Foucault (1986), agrega que toda relación sexual es un acto de violencia, y que la posición del mismo habla sobre la relación **dominado-dominante**.

Stoller en 1998, en relación con lo anterior menciona que existen roles en las prácticas sexuales sadomasoquistas los de **arriba** y los de **abajo**. La persona de arriba es la que decide, en un episodio determinado ser la persona dominante, mientras que la persona de abajo es la persona dominada.

Por otro lado, Foucault en “*Sexo, poder y gobierno de la identidad*” aclara que el sadomasoquismo consiste en la utilización de una relación estratégica como fuente de placer (de placer físico), estas relaciones estratégicas consisten, en quién es el dominador y quien el dominado, además de que técnicas utilizarán, etc. Ya en la Edad Media, la costumbre del amor cortesano, con el trovador, el cortejo entre la dama y el galán etc., era también un juego de estrategias.

Además las relaciones estratégicas son relaciones nítidamente sociales y afectan al individuo en tanto como miembro de la sociedad; mientras que en el sadomasoquismo lo que está en cuestión es el cuerpo. El interés radica precisamente en esa transposición de las relaciones estratégicas que pasan del ritual corporal al plano sexual según Foucault.

Por otro lado, Geoffrey (1969), señala que Krafft-Ebing, con total ignorancia bautizó con el nombre de sadismo a una de las perversiones que describe, basándose en la obra y vida del Marqués de Sade y definió al sadismo como “la emoción sexual que va asociada al deseo de causar dolor y usar la violencia”, y con mayor impertinencia, eligió el nombre de un novelista llamado Sacher Masoch, y llamó masoquismo al “deseo de ser tratado brutalmente, humillado y maltratado.”

Continuando con Geoffrey, éste asevera que los escritores profanos utilizan el término “sadismo” como sinónimo de crueldad, y el término “masoquismo” como sinónimo de sufrimiento acompañado de placer, también se concibe el sadismo de manera disipada y confusa, “es una moda de pacotilla”, sin embargo para él, Sade no es el padre del sadismo degenerado que pretenden mostrar.

Didier (1989) por su parte, explica que existe el Sade de los revolucionarios y el de los historiadores de la literatura y el de los estructuralistas, el Sade de los filósofos y el de las películas pornográficas, y tenemos que dos siglos después de su muerte, Sade sigue siendo un símbolo de contradicción. Los componentes fundamentales del hombre y del escritor, nos comenta Didier son la prisión, la rebelión y la escritura absoluta. La prisión es su centro trágico, pero por otro lado, es esta misma quien le permite escribir muchas de sus fantasías, “era necesario ese muro para cristalizara su fuerza revolucionaria” (Didier, 1989).

Además para él Sade es una persona que va en contra de todo lo establecido de su época (incluso de la nuestra), está en contra del matrimonio y de la religión.

En lo que respecta al asesinato Didier, menciona que para Sade no se atenta contra la naturaleza, que es tanto fuerza de destrucción como fuerza de creación, y que finalmente a la sociedad no le interesa saber si existe un individuo más o un individuo menos, que es estúpido el condenar el suicidio, el cual estaba admitido en la antigüedad.

Para Didier, Sade menciona que el libertino practica dos tipos de perversión:

- La disertación teórica, filosófica cuando justifica sus actos, explica su sistema.
- Por otra parte la palabra breve, que es la de un imposible diálogo y que, con la mayor frecuencia, es incisiva, violenta orden o injuria.

Se menciona que “la mayoría de las veces, la palabra del libertino no se dirige, en el fondo a ningún otro que a sí mismo. Es una palabra narcisista que choca con el muro de la incomunicabilidad y regresa como eco. El libertino no habla para nadie, no habla sino para rendir homenaje a la palabra misma, al verbo. La palabra expresa ante todo la voluptuosidad del hablar, de gritar, de injuriar. Por eso es de la misma naturaleza que el placer erótico; le sirve de poderoso socorro, y en los momentos de repaso es su sustituto, su equivalente, su sublimación.

Schrenk-Notzing llamó “algolagnia” a todas las actividades en las que el sexo y el dolor extremos se presentan unidos de acuerdo con Geoffrey (1969).

Esto ya son prácticas sexuales más rudas, más intensas en donde pueden existir flagelaciones del cuerpo, y hasta incluso mutilaciones.

Dentro del psicoanálisis las prácticas sadomasoquistas y cualquier tipo de práctica sexual surgen en un principio por el curso de los procesos anímicos los cuales eran regulados por el **principio del placer**. Es decir dichos procesos anímicos tienen su origen en una tensión displaciente y emprenden una dirección tal que tiene como resultado una minoría o la caída de dicha tensión y con esto se ahorra el displacer y se aumenta la producción de placer. Esta

relación entre placer y displacer se relaciona con la cantidad de excitación existente en la vida anímica (Freud, 1920).

Hablar de que el principio del placer antiguamente llamado ***principio de nirvana***, rige los procesos psíquicos de tal manera que el fin inmediato de este es la evitación de displacer y la consecución de placer, el autor dice que es inexacto, ya que si tal dominio existiese, la mayor parte de nuestros procesos psíquicos tendría que presentarse acompañada de placer o por lo menos conducir a él, lo cual por experiencia general se sabe que no es así. Todo esto se debe a que el principio del placer representa la aspiración de la libido, pero dicha aspiración es modificada por el ***principio de la realidad***, el cual está sujeto a la influencia del mundo exterior. Por lo que en conjunción se convierte el principio del placer en guardián de la vida. Siempre y cuando exista un equilibrio entre el principio de placer y el principio de la realidad.

Aunado a lo anterior, Freud en *“Tres Ensayos sobre la teoría sexual”* afirma que “El hecho de la existencia de necesidades sexuales en el hombre y el animal es expresado en la biología mediante el supuesto de una *pulsión sexual*” (p.123)

Dicha pulsión es un esfuerzo inherente a lo orgánico, o lo que es lo mismo dentro de la biología se piensa que las necesidades sexuales se limitan a la genitalidad, provocando tanto en las personas y en los animales un placer y una disminución del displacer al tener cópula con otra persona o animal, pero en los seres humanos esto es difícil de conseguir ya que el principio del placer es regulado como vimos por el principio de la realidad, además de que la pulsión esta entre el límite de lo biológico y lo psicológico. Esto quiere decir que no sólo tenemos relaciones sexuales por satisfacción; a diferencia de los animales nosotros contamos con una conciencia moral y no sólo mantenemos relaciones sexuales para fines de procreación.

Freud en *“Tres ensayos sobre la Teoría sexual”*, llama objeto sexual a la persona de la que parte la atracción y meta sexual a la acción hacia la cual esfuerza la pulsión. En ambos sentidos, en el objeto sexual y en la meta sexual

existen diversas desviaciones respecto a la norma, considerando estas desviaciones incluso como perversas y anormales. Pero en este caso sólo me interesa hablar de las desviaciones con respecto a la meta sexual, más específicamente en aquellas fijaciones de metas sexuales provisionales, que pueden reemplazar a las normales es decir al coito o retrasarlo como es en el caso del **sadismo y el masoquismo**.

El propio Freud (1915) en "*Pulsiones y destino de pulsión*", habla que el proceso de sadismo-masoquismo puede presentarse del siguiente modo:

- a) El sadismo consiste en una relación violenta, en una afirmación de poder dirigido a otra persona como objeto.
- b) Este objeto es resignado y sustituido por la persona propia. Con la vuelta hacia la persona propia se ha consumado también la mudanza de la meta pulsional activa en una pasiva, esto pasa cuando el sádico cambia al papel de masoquista, de lo que se hablará más adelante.
- c) Se busca de nuevo como objeto una persona ajena, que a consecuencia de la mudanza sobrevenida en la meta, tiene que tomar sobre sí el papel de sujeto. Esta estructura es la del masoquista en donde la pareja tiene que tomar el control.

Aunado a lo anterior, Freud en ese mismo texto, dice que el sadismo respondería a un componente agresivo de la pulsión sexual, componente que se ha vuelto autónomo, exagerado, elevado por desplazamiento (descentramiento) al papel principal. El sadismo fluctúa entre una actitud meramente activa, o aún violento, hacia el objeto sexual, hasta el sometimiento y el maltrato infligidos a este último como condición exclusiva de la satisfacción. Además destruye el cuerpo amenazante de la madre antes de ser destruido por ella y asegura el miedo contra la castración y cancela la ansiedad de separación con el objeto de deseo. Respecto a su contraparte el masoquismo, abarca todas las actitudes pasivas hacia la vida y el objeto sexual, la más extrema de las cuales es el condicionamiento de la satisfacción al hecho de padecer un dolor físico o anímico infligido por el objeto sexual (Freud, 1915).

Asimismo en *“Más allá del principio del placer”*, se explica que el sadismo, es un instinto parcial, dirigido a dañar al objeto del deseo y que dicho instinto es realmente un instinto de muerte que tiene como función la de dominar al objeto sexual; pero tan sólo hasta el punto necesario para la ejecución del acto sexual<sup>1</sup>. A todo esto me queda la duda de que ¿por qué el sádico necesariamente debe dañar al objeto de deseo, para obtener placer y porqué se dice que no necesariamente la obtención del placer está en el acto sexual?

Para Freud (1924) entre las perversiones, es el masoquismo es el que le resulta verdaderamente incomprensible, ya que el principio del placer, guardián de la existencia misma es narcotizado, por lo que demuestra un gran peligro, incluso más que el propio sadismo.

Asimismo en *“El problema económico del masoquismo”*, sostiene que el masoquismo se presenta en tres formas distintas: como condicionante de la excitación sexual, como una manifestación de la femineidad y como una norma de la conducta vital. Igualmente se puede distinguir un masoquismo erógeno, el femenino y el moral, estos tipos de masoquismo se explicarán a continuación: El **masoquismo erógeno** es el placer en el dolor.

El **masoquismo femenino**, en el hombre (¿impotente muchas veces?), representa el masoquismo una fantasía sexual, en donde el individuo la recrea como medio de conseguir la erección y como introducción al acto sexual. Dichas situaciones creadas no son sino la representación plástica de las fantasías, en donde el contenido manifiesto consiste en que el sujeto es amordazado, maniatado, golpeado, fustigado, maltratado en una forma cualquiera, obligado a una obediencia incondicional, ensuciado o humillado. Y en casos severos es incluida la mutilación.

1. Cabe mencionar que debido a que se utilizaron dos versiones distintas de la obra de Freud, las cuales son la española y la argentina, en algunos casos se hablará de instinto y otras de pulsión, sobre todo en el caso del texto *“Más allá del principio del placer”*, esto es por la traducción.

En este caso, el masoquista quiere ser tratado como un niño pequeño, inerte y falto de toda independencia, pero especialmente como un niño malo que merece castigo de su odiosa pero amorosa madre. Dentro de la experiencia psicoanalítica, estos sujetos se transfieren también a la feminidad, al sentirse castrados, y temer soportar el coito o parir. Esto se relaciona con el uso de técnicas que utilizan los sadomasoquistas (Ver Anexo I)

Respecto al ***masoquismo moral***, existe el sentimiento de culpabilidad en donde el sujeto siente que ha cometido una falta, por lo que debe ser castigado aunque ni él sepa verdaderamente que hizo. Esta culpa irracional se debe al masoquismo primitivo, que pasa por todas las fases evolutivas de la libido y toma de ella sus distintos aspectos psíquicos, por ejemplo, el miedo a ser devorado por el animal totémico (el padre) procede de la fase oral; el deseo de ser maltratado por el padre proviene de la fase sádica –anal inmediata, la fase fálica corresponde a las fantasías masoquistas de la castración, y por último en la organización genital definitiva se derivan características del sujeto a la pasividad del coito.

Igualmente en el masoquismo moral, lo que importa es el sufrimiento mismo aunque no provenga del ser amado, sino de personas indiferentes o incluso de poderes o circunstancias interpersonales. Entendiendo así que el verdadero masoquismo ofrece la mejilla a toda posibilidad de golpe, o por lo menos es como lo percibo.

El masoquismo moral, resulta verdaderamente singular para Freud, por mostrar una relación estrecha con la sexualidad. En este tipo de masoquismo, existe una *conciencia de culpabilidad*, como ya se mencionó, pero en forma inconsciente. Esta culpa que sienten puede ser una inferencia del pasado o tradicional. Por eso necesitan ser maltratados o humillados por alguien. Pero esta culpabilidad que tienen, no es un sentimiento inconsciente de castigo propiamente dicho, sino es una necesidad de castigo.

Esa necesidad de castigo o sentimiento inconsciente de culpabilidad, se debe juzgar y localizar de acuerdo al modelo del consciente. Recordemos que el

Super Yo tiene la función ser la conciencia moral y en la conciencia de culpabilidad existe una tensión entre el Yo y el Super Yo. Para Freud el masoquismo moral es el que tiene más relación con su teoría ya que el Super Yo es un sadismo, que es el que dice como debe ser el Yo y el Yo es el masoquismo, el cual merece castigo aunque sea por un poder mental. A su vez el Yo reacciona con sentimientos de angustia a la percepción de haber permanecido por debajo de las exigencias de su ideal, el Super Yo. Igualmente el Yo encuentra su función en unir y conciliar las exigencias de las tres instancias a cuyo servicio se halla, y se puede decir que el Super Yo es un modelo al cual aspira. Este Super Yo es el representante del ello y del mundo exterior. Por la introyección en el Yo de los primeros objetos de los impulsos libidinosos del Ello, el padre y la madre, proceso en el cual quedaron desexualizadas y desviadas de los fines sexuales directos las relaciones del sujeto con la pareja parental, es posible en vencimiento del Complejo de Edipo. Sin embargo para llegar al posible vencimiento de este, es necesario ubicar que para Freud el origen de las fantasías sexuales surgen a una edad muy temprana, antes de la edad escolar, en el quinto y sexto año de vida. Al realizar éste un estudio de las confusiones psíquicas de la vida sexual, en el niño supuso que en la niña las cosas debían ser análogas, aunque en algo debían diferir, aunque no alcanzaba a establecer en que punto del desarrollo radicaría dicha diferencia.

La situación del Complejo de Edipo, en la primera etapa que es posible reconocerse en el varón con seguridad. Es fácil comprenderla porque el niño retiene en dicha fase el mismo objeto (madre) que ya catectizó, con su libido aún pregenital en el curso del periodo precedente de la lactancia y la crianza. También el hecho de que en dicha situación perciba al padre como un molesto rival a quien quisiera eliminar y sustituir en una consecuencia directa de las circunstancias reales. Pero sucumben sus deseos incestuosos por la madre y su rivalidad con el padre, ante la angustia de la castración, puesto que él mantiene un interés narciso por los propios genitales, esto se describe en "Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales", de Freud (1919).

A su vez menciona que en la pre historia del Complejo de Edipo, el varón se identifica de forma cariñosa con el padre; pero en dicha identificación se halla libre de todo matiz de rivalidad con respecto a la madre. Otro elemento en esta fase pre histórica, es la estimulación masturbatoria de los genitales, la cual se ve disminuida por las personas que intervienen en su crianza, poniendo en actividad el Complejo de Castración. Esta masturbación aparece antes o durante el complejo de Edipo.

El Complejo de Edipo en la niña pequeña implica un problema más que el del varón. En ambos casos, la madre fue el objeto original; pero el varón retiene el objeto para su complejo de Edipo y la niña lo abandona adoptando en su lugar al padre como objeto. El Complejo de Edipo culmina en el niño con la idea de la castración, al pensar que las niñas fueron mutiladas al no poseer falo, siendo la castración en las niñas un castigo hecho por el padre al tener deseos incestuosos con la madre. Cabe mencionar la forma que en el niño asimila la castración supuesta de la niña, será en el futuro la relación con las mujeres, ya que puede estar horrorizado ante esa criatura mutilada o puede adoptar una actitud triunfante de desprecio hacia la mujer, aquí puede ser el inicio de una posición sádica respecto a la mujer.

Pero las niñas al observar que su hermano o compañeros de juegos poseen un pene visible, lo reconoce como superior a su propio órgano sexual, el cual es pequeño e insulso. Desde ese momento cae víctima de la envidia fálica, aparece y posibilita el Complejo de Edipo hacia el padre, lo incrementa ya que el padre posee el falo, creyendo que se lo va a proporcionar y a diferencia de los niños la renuncia a los deseos incestuosos hacia el padre es incompleta ya que recurre a las principales tareas de la feminidad esperando causar el "amor" de su padre.

Las niñas no sólo tienen rivalidad con la madre sino que la culpan por haberlas traído al mundo tan insuficientemente dotadas. Poco después de haber descubierto el defecto de su genitales, desarrollan celos contra otro niño (hermano), con el pretexto de que la madre lo quería más que a ellas, adoptando un masoquismo a tal grado que en este momento y después se

sienten tan inferiores que no toleran la masturbación, sólo permitiendo que el hombre sea el que las acaricie.

El Complejo de Edipo es tan importante que no puede dejar de tener repercusión cuando a él se entra y se logra abandonarlo, dicho complejo no se reprime de “tajo” en el varón sino que se desintegra poco a poco. Sus catexis libidinales son abandonadas, desexualizadas y en parte sublimadas; sus objetos son incorporados al Yo, donde constituyen el núcleo del Super Yo, impartiendo sus cualidades narcisísticas a esta nueva estructura. En el caso normal o ideal, ya no subsisten el Complejo de Edipo, ni aún en el inconsciente, el Super Yo se ha convertido en su heredero, se abandona el incesto, se instituye la conciencia y la moral como una victoria de la generación de raza sobre un individuo. El Imperativo categórico de Kant es lo que llama Freud Super Yo, el cual en otras palabras, actúa para lograr realizar lo que la sociedad espera de las conductas de las personas, al mismo tiempo de que sienten que se están cumpliendo sus propios deseos.

En el texto de “Pegan a un niño” (1919) Freud menciona que el masoquismo podría tener su origen ya desde el Complejo de Edipo. Reportando que algunas mujeres, dicen que cuando eran niñas el maestro reavivaba fantasías de ser golpeadas, las cuales pudieron ser “adormecidas” y modificadas.

Existen 3 niveles de esta fantasía de ser golpeadas, el 1ro. se remonta a la fantasía de observar al niño cuando es “azotado”, pudiendo ser durante el Complejo de Edipo su hermano, desembocando en ella una fantasía de pensar que este niño era azotado porque no era querido y al no ser querido, ella era más querida.

En el 2do. nivel el azotamiento ya era dirigido a ella adoptando indudablemente un masoquismo porque en vez de disgustarle, le satisface “el padre me ama sólo a mí, no al otro niño pues a este le pega”. La fantasía de ser uno mismo azotado por el padre, permanece por regla general inconsciente, probablemente a consecuencia de la intensidad de la represión y en el 3er.

nivel es muy parecido al primero, pero en lugar de ser un observador, son varios ya que es en esta ocasión el maestro quien golpea.

Así los “azotes” se relacionan también con una probable estimulación masturbatoria en la niña que en la edad adulta la puede repetir, siendo probablemente el origen del masoquismo.

Por su parte Jean Laplanche en *“La prioridad del otro en el Psicoanálisis”*, considera que para Freud los sufrimientos debían provenir de la persona amada tipo Masoch y que dicho sufrimiento físico debía arrojarlo de lleno a la pulsión de muerte, para Laplanche, el masoquismo erótico, es el más pobre de las tres descripciones de masoquismo, ya que esta arrojada al dolor físico. Además de que dice que esta descripción apunta más a la teoría del apuntalamiento, en la cual para que exista placer debe haber primero una conmoción de origen externo que se relaciona en gran medida a la pulsión de muerte ya que en vez de protegerse busca un daño.

Laplanche dice en ese mismo texto que en conclusión para Freud el masoquismo “moral” reposa en lo femenino y este sobre lo erótico. Debido a que el hombre se siente castrado y por eso su odiosa pero amada madre, la cual castrada por el padre debe castigarlo, y esto le provoca placer al hombre (interpretación de la autora).

Por otro lado se dice que no sólo los perversos pueden reemplazar la meta sexual normal, sino que también las personas normales logran hacerlo durante todo un periodo (Freud, 1905).

Además las pulsiones, que se exteriorizan sin pasar por la conciencia pueden convertirse en neurosis. En ese contexto dice que la neurosis es el lado negativo de la perversión para Freud (1905) en *“Tres ensayos sobre la teoría sexual”*, ya que el neurótico no externaliza sus deseos, los reprime y sólo se queda en fantasías inconscientes.

En contraste con lo anterior Néstor Braunstein (1998) en el texto de “*El Goce*”, menciona que no es la neurosis el lado negativo de la perversión sino es su lado positivo, ya que el goce en el neurótico, se expresa en sufrimiento en la queja y en el síntoma. En el neurótico el goce aparece a través de ideas que le parecen anormales, puercas e inmorales, para el perverso no sólo sé que daría en ideas sino lo actuaría. Pero en sí esta no es la diferencia entre neurosis y perversión. Ya que esta radica en el discurso, el discurso del perverso, el cual es raramente es escuchado por el analista, vive para el goce propio y ajeno, predicando su propio evangelio, afirmando sus derechos sobre el cuerpo, ostentando su dominio. El perverso actúa en dirección al otro, ya que cree tener el supuesto saber el cual es él Yo mismo del sujeto. ¿Pero qué es lo que sabe? Sabe lo que quiere y lo que quiere es gozar, mientras que en el neurótico el lugar del deseo está sellado por una incógnita y en el psicótico no existe ni la pregunta, en el perverso se llama “voluntad de goce” y el único problema que él encuentra es el de cómo procurarse los medios para asegurarlo. El no goza del cuerpo ajeno, goza de su propio cuerpo y su compañero ideal es el neurótico ya que cumple los deseos inconscientes de éste, y el neurótico con esto no se sentirá tan culpable de haberlos realizado ya que se los adjudicará al perverso.

A todo esto tengo la duda ¿la neurosis es el lado negativo o positivo de la perversión?

Con relación a lo anterior ¿cómo puede una persona llegar a entablar una relación sadomasoquista? Para intentar responder esta pregunta hablaré del **enamoramiento**, Freud advierte en “*Psicología de las masas y análisis del yo*” que no es más que una investidura por parte de las pulsiones sexuales con el fin de alcanzar la satisfacción sexual directa, es lo que se conoce como amor sensual, aquí el objeto amado goza de cierta exención de la crítica, sus cualidades son mucho más estimadas que en las personas a quienes no se ama o que en ese mismo objeto no era amado.

En el enamoramiento el Yo se ha empobrecido, ya que se ha entregado al objeto, le ha concedido un lugar primordial. Este amor sensual en el neurótico

esta destinado a extinguirse con la satisfacción, para perdurar tiene que encontrarse mezclado desde el comienzo de componentes puramente tiernos, es decir de meta inhibida o sufrir un cambio en ese sentido a esto se le llama amor (Braunstein 1998).

Cabe mencionar que el perverso para Braunstein, confunde el amor con erotismo. Creo que esto se debe a que el goce es lo único para ellos, y la persistencia del goce es el amor para el perverso; presentándose esto sólo cuando es una relación de pareja.

Con relación a lo anterior me queda la siguiente interrogante: ¿la persona sadomasoquista sólo se enamora del objeto sexual o realmente llega a amarlo?.

Además en cuanto a la fidelidad en la pareja Didier, menciona que jamás puede ejercerse un acto de posesión sobre un ser libre, es tan injustamente poseer a una mujer como lo es poseer esclavos, menciona que habrá casas dedicadas al libertinaje tanto de hombres como de mujeres bajo la protección del gobierno, es por eso que quizás en las personas sadomasoquistas no perdure una fidelidad.

Por otra parte, Stoller en *“Dolor y pasión”* (1998) afirma que sadismo y masoquismo ocupan una posición particular dentro de las perversiones, pues la oposición entre actividad y pasividad que está en su base pertenece a los caracteres universales de la vida sexual.

Además, realizando él una investigación etnográfica con personas que trabajan en Clubes sadomasoquistas, se percató que existen dos tipos de personas dominantes la cruel y la positiva. En donde el dominante cruel es alguien negativo, en el que sólo hace alarde de su dominación, es el que atrae más a las mujeres, pero también es el más falso. En cambio un dominante positivo se conoce así mismo y no tiene que hacer alarde de su dominación para que lo reconozcan. Para mí éste es el verdadero perverso, el que realmente goza del sufrimiento de su pareja. Al mismo tiempo los participantes de prácticas

sadomasoquistas, dicen que el erotismo sólo lo obtienen cuando transforman precisamente ese dolor en placer, ya que su mente los obliga a hacerlo, esto es en el caso de las personas masoquistas.

Por otro lado, Geoffrey, en 1989, dice que el sadismo podría definirse como el placer experimentado al observar las modificaciones en el mundo externo producidas por la voluntad del observador. Este instinto es universal y muy fuerte, viene inmediatamente después del instinto de autoconservación y los instintos sexuales, de los cuales es una manifestación y que a su vez son una manifestación de él. También podría definirse al sadismo como “el placer en las modificaciones del mundo exterior provocadas por el yo”. Asimismo lo incluye entre las perversiones sexuales, incluido el masoquismo.

Es por eso que a mi forma de ver el sádico obtiene placer a partir de observar dominada y en total sumisión a la pareja sexual.

No todos los autores consideran que el sadomasoquismo entre las perversiones, Foucault en “Sexo, poder y gobierno de la identidad”, menciona la creencia de que el placer físico procede simplemente del placer sexual y de que el placer sexual es la base de cualquier posible placer es de todo punto falsa. Las prácticas sadomasoquistas lo que prueban es que podemos procurarnos placer a partir de objetos extraños, haciendo uso de partes inusitadas de nuestro cuerpo, en circunstancias nada habituales, etc. Disponible en: <http://www.hartza.com/fuckault.htm>.

Al mismo tiempo Foucault alude que el placer de ver y la exhibición en el sadomasoquismo, sólo atañe a la meta de pulsión activa -martirizar mirar (sadismo)- es reemplazada por la pasiva -ser martirizado-ser mirado (masoquismo), en este trastorno se descubre la mudanza del amor en odio. De este modo se tiene que el masoquismo es un sadismo vuelto hacia el propio Yo. O lo que es lo mismo una persona masoquista, le gusta verse martirizada y sentirse víctima, aunque no precisamente de la pareja, sino por ellos mismos, o por lo menos es lo que comprendí.

Sáez, J. (2003) indica que el sadomasoquismo supone un desafío a los sistemas de producción de sexualidad, dado que propone un desplazamiento radical: *se abandona lo genital como lugar esencial o principal de la sexualidad, y ésta se ve desplazada a todo el cuerpo como lugar posible de experimentación de placer.*

Esto quiere decir que no siempre la cópula sexual es el único medio en la obtención de placer en los seres humanos en oposición a los autores que piensan que es perverso.

### **2.1 La persona sadomasoquista juega un doble papel**

Al hablar de que la persona sadomasoquista juega un doble papel me refiero a que al tener la estructura perversa sádica tiene que tener también la estructura masoquista, igual pasa con el masoquismo, pero esto no sucede porque si, a continuación se explicaran los procesos que intervienen en ello.

Empezaré diciendo que la *identificación* es “conocida en el psicoanálisis como la manifestación más temprana de un enlace afectivo a otra persona y desempeña un importante papel en la prehistoria del complejo de Edipo” (Freud en “*Psicología de las masas*”).

Por lo que la identificación es la forma primitiva del enlace afectivo a un objeto, siguiendo con una dirección regresiva, se convierte en sustitución de un enlace libidinoso a un objeto, como por introyección del objeto en el Yo y por último surge siempre que el sujeto se identifique con otra persona que no es objeto de sus instintos sexuales. Esta identificación ya sea sexual o no con un objeto, se relaciona con el tipo de pensamientos, creencias y prácticas en las relaciones sexuales.

Para mí las personas sadomasoquistas se pudieron haber identificado afectivamente, desde una etapa temprana con alguien que mantuviera una postura sadomasoquista, que desde la visión freudiana aparece dentro de la prehistoria del complejo edípico, en la cual el individuo siempre mantendrá una identificación ya sea sádica o masoquista, dependiendo de la postura del

objeto de deseo. Un ejemplo de ello según veo es cuando en el complejo de Edipo, el hijo varón se enamora de la madre y si esta mantuvo una postura masoquista es posible que adopte y quiera identificarse con la postura de quién posee a su madre, que en este caso es el padre él cual puede mantener una posición sádica hacia su esposa.

A través de la identificación formamos nuestra identidad, para Foucault en “Sexo, poder y gobierno de la identidad”, la identidad consiste en un juego, en un procedimiento para fomentar relaciones sociales y de placer sexual que determinen nuevos vínculos amistosos, entonces es útil. Ahora bien, si la identidad se convierte en el problema capital de la vida sexual, si la gente cree que ha de *descubrir su propia identidad* y que esta identidad ha de erigirse en norma, hemos de pronunciarnos respecto a la cuestión de la identidad y hemos de partir de nuestra condición de seres únicos. Las relaciones que debemos trabajar con nosotros mismos no son de identidad, sino más bien de diferenciación, creación e innovación. Es un fastidio ser siempre el mismo. No debemos descartar la identidad si a través de ella obtenemos placer, pero nunca debemos exigir esa identidad en norma ética universal.

Se sabe que un sádico es siempre un masoquista, aunque uno de los dos aspectos de la perversión, el pasivo o el activo, puede haberse desarrollado en él con más fuerza y constituir una práctica sexual prevaleciente y si nos basamos en lo dicho por Foucault es un fastidio siempre ser el mismo por lo que un sádico puede apoderarse del papel de masoquista según las circunstancias, contraponiendo lo que decía Freud ya que como se menciona para él después de que una persona se logra identificar con alguien o algo siempre mantiene esta la misma identidad.

Otra postura acerca de identificación de actitudes sadomasoquistas es la recabada Stoller en “Dolor y pasión”, quién recabando entrevistas se percató que al igual que Freud no surge este comportamiento durante la etapa adulta, que ocurre desde la infancia, no porque fueran niños maltratados, sino porque por lo regular fueron niños que sufrieron accidentes o que tuvieron alguna enfermedad y que ese estado de dolor y sufrimiento les gustaba, porque no

decirlo les excitaba, según las propias impresiones de gente con prácticas sadomasoquistas, por lo cual repiten ese estado de dolor placentero con el cual alguna vez se llegaron a identificar.

Regresando al problema de identificación Freud menciona que se ama siguiendo el tipo de elección narcisista de objeto, lo que uno fue y ha perdido, o que posee los méritos que uno tiene. Relacionándolo con las relaciones sadomasoquistas, que como ya se mencionó las personas cambian de papel, algunas veces adoptan la postura sádica y otras veces la masoquista se ve claramente aquí, que aman lo que han sido, es decir si una persona dentro de la práctica sexual adopta una posición sádica ama a su pareja masoquista por mantener los méritos masoquistas que ellos también han tenido en sus prácticas sexuales, es el mismo caso para el masoquista.

Asimismo en "*Dolor y pasión*" Stoller (1998), menciona una entrevista en donde, el propietario de un club sadomasoquista, afirma que la mejor persona dominante es una sumisa, que se le ha ordenado ser dominante, ya que se convierten en artistas, al conocerse completamente a sí mismas, realizándole a su pareja, lo que a ellas les causa placer y excitación, pasando lo mismo con la persona dominante al tomar el rol de sumisa.

Foucault menciona que "El sadomasoquismo pese a tratarse de una relación estratégica se caracteriza por su flexibilidad. Hay claro dos papeles pero nadie ignora que esos papeles pueden intercambiarse. En ocasiones, al comienzo del juego uno es el amo y otro es el esclavo y al final el que era esclavo pasa a ser el amo. O incluso cuando los papeles son permanentes, los actores saben perfectamente que se trata de un juego, ya se cumplan las normas, ya exista un acuerdo, tácito o expreso, por el que se establecen ciertos límites. Este juego de estrategias reviste un enorme interés como fuente de placer físico. Pero no se atrevería a decir que se trata de una repetición, en la esfera de la relación erótica, de la estructura de poder. Es una representación de las estructuras de poder a través de un juego de estrategias capaz de proporcionar un placer sexual o físico."(Sexo, poder y gobierno de la identidad).

Estas relaciones de estrategia reafirman lo dicho por Geoffrey respecto a como planean los papeles de cada uno en el sadomasoquismo, como se mencionó en el apartado anterior.

Asimismo Stoller menciona en 1998, que las relaciones sadomasoquistas consensuales como en el caso anterior, es teatro, no sólo en su pornografía sino en los terrenos de actuación en el mundo real. Aunque los participantes lo practiquen en privado, tienen no obstante maneras complejas y ritualizadas de montar la escena y representar luego sus papeles apropiadamente en ese escenario. Es simplemente un juego erótico en el que tientan y satisfacen porque sólo es teatral este juego a pesar de que el dolor pueda ser intenso. Se recomienda ver Anexo I, para identificar algunas técnicas que utilizan durante el juego erótico.

¿Esto me hace pensar si realmente es actuado o es real, o si esto tiene que ver con lo del dominador cruel, que si así como existe este tipo también existe el dominado cruel?

Foucault (2000) afirma, que la creencia de que el sadomasoquismo guarda relación con una violencia latente es "*una concepción estúpida*". Ya que es bien sabido que no hay ninguna agresividad en las prácticas de los amantes sadomasoquistas ya que estos están de acuerdo con ese tipo de práctica sexual y sólo inventan nuevas posibilidades de placer haciendo uso de ciertas partes inusitadas del cuerpo, erotizándolo. Se trata de una suerte de creación, de proyecto creativo, una de cuyas notas destacadas es lo que se permite denominar *desexualización del placer*.

Lo dicho por Foucault contradice lo dicho por muchos autores, yo pienso que si las dos partes en la práctica sadomasoquista están de acuerdo con lo que van hacer quizás no sean tan agresivas en ese sentido ya que no se fuerza a nadie a practicarlas, pero mucha gente ve agresivas estas prácticas no por el consentimiento de ambos sino por el maltrato físico que existe.

Al decir que están de acuerdo con la práctica es que los participantes tienen como un tipo código para parar o aumentar el maltrato, ya sea un tipo de gemido diferente mantenido durante o alguna palabra como fuego, esto lo explican algunos practicantes de sadomasoquismo, dentro del texto “Dolor y pasión” de Stoller (1998)<sup>2</sup>.

Por otra parte Stoller (1998) menciona que hay tantos estilos diferentes, de estar arriba (sádicos) y abajo (masoquistas) como participantes. Por ejemplo, está el “de abajo insistente”, que es una persona que asume un rol aparentemente sometido pero insiste en dar órdenes.

Además dice que **pasivo y activo** parecerían términos descriptivos muy pertinentes para las actividades sadomasoquistas, pero cuando se hurga en la mente de los participantes, se descubre que lo mismo, que en cualquier otro lado la pasividad puede ser una manera (encubierta) de controlar, y la actividad una manera (encubierta) de entregarse a la pasividad. Puede decirse lo mismo de los términos dominante y sumiso.

*2. Stoller, en “Dolor y pasión”, explica que el elemento más importante que debes establecerse, es la confianza: todos los sadomasoquistas que estudio aprecian a los compañeros más sofisticados que saben exactamente como actuar dentro de las reglas del juego, al mismo tiempo-con matices exquisitos-aparentan violar sus límites. Los actores temen y desprecian a los practicantes desorbitados, aquellos cuya excitación depende del sadomasoquismo no consensual: los violadores, los acuchilladores de extraños, las bestias cuyas prácticas deshumanizadas ya no son juegos consensuales. Esto se debe a que la mayoría de sus informantes son graduados universitarios o con grados más altos. Teniendo como resultado que al conocer las reglas y confiando en sus compañeros, se produce menos daño que en muchas relaciones humanas corrientes, eróticas o de otro tipo. La imitación de la humillación se construye cuidadosamente para que nunca produzca verdadera humillación.*

Dentro de este capítulo se describió la génesis del sadomasoquismo, el cual no proviene a partir de la literatura de Sade y Masoch, sino que esta literatura es resultado de las relaciones sadomasoquistas. Se descubrieron que existen dos posturas acerca del tema quienes creen que es perverso por no tener como fin el coito sexual, entre ellos Freud, que él piensa que el sadismo y el masoquismo tiene su origen en el Complejo de Edipo ya sea después de este o al inicio. Asimismo explica tres tipos de masoquismo, entre otras cosas.

Los autores que piensan que no es perverso se debe a que para ellos no todo placer sexual se relaciona con el coito. Asimismo se comprendió que las posturas masoquistas y sádicas no son estáticas, es decir que cambian y pueden representar cada postura porque saben que es lo que quiere la otra persona, porque ellos ya estuvieron ahí.

Todo esto me sirvió como punto de referencia para entender a los personajes de la película. Asimismo para comprender mejor la película fue necesario investigar sobre la vida del cineasta que la dirigió, produjo y participó como adaptador en el guión de la película de la novela original de Pascal Bruckner.

### 3. VIDA Y OBRA DEL CINEASTA ROMAN POLANSKI

En este capítulo se hablara de la vida y obra del cineasta Roman Polanski, creador del filme “Luna Amarga”, principal foco de interés dentro de la tesis. Recordemos que en el primer capítulo se abordó que el artista se complace en desahogar su fantasía en representaciones eróticas y hasta obscenas dentro de su obra, de acuerdo con Freud en “Un recuerdo Infantil de Leonardo de Vinci”. Además de que para él siempre el artista impregna de forma consciente o inconsciente algo de su historia personal en su obra, por lo que creo que algunos aspectos de la vida de Polanski, que a continuación se describen se relacionan con su obra “Luna Amarga”, que aunque es una adaptación de una novela de Pascal Bruckner, Polanski intervino en dicha adaptación y pudo impregnar algo de su vida en la película.

Iniciaré diciendo que éste nace el 18 de agosto de 1933 en París llevando como nombre Roman Liebling, se muda junto con sus padres a la ciudad de Cracovia en Polonia hasta el año de 1936. En 1941 la invasión nazi invade Polonia y desmembra a su familia, ya que son enviados a campos de concentración, debido a su condición judía. Su madre muere embarazada en un campo de concentración a causa de cámaras de gas en Auschwitz, su padre logra sobrevivir al campo de concentración al cual fue enviado, el pequeño Roman consigue escapar, peregrinando entre varias familias católicas, hasta la liberación de Polonia, por manos rusas, concluyendo por fin la II Guerra Mundial. Tiempo después Roman logra reencontrarse con su padre en Cracovia, pero Polanski no se sintió cómodo con el nuevo régimen comunista de esa ciudad.

Durante su adolescencia, se inicia como actor de teatro y se hace notar en “Los hijos del Regimiento de Kutair” en 1941 y en 1951 en el “Poema Pedagógico de Makarenko”; pero empieza a aflorar en un interés por la cinefilia el cual hasta ahora no ha abandonado. Mientras la mayor parte de sus compatriotas se mantenía lejos de los cines debido a que la mayoría de las películas exhibidas eran alemanas, para él esto no era un impedimento y se la pasaba en el cine. Tiempo después decide abandonar su hogar, para ingresar

en la Escuela Nacional de Bellas Artes, es ahí donde Polanski tuvo su primer contacto con el mundo cinematográfico, haciendo un papel secundario en un film. Pero su afición por la actuación se hace más seria al ingresar a la Escuela de Arte Dramático en Cracovia, pero no se siente cómodo en dicha escuela debido a que el ambiente de ésta reflejaba la realidad sociopolítica de la Polonia de esos tiempos. Disponible en:

<http://cine.eldiario.es/datos/protagonistas/protagonista131202.html>

En 1955, tiene la oportunidad de trabajar junto a Andrzej Wajda como parte del elenco de Generación; en ese mismo año consigue ingresar a la prestigiosa Escuela de Cine Lodz, junto a otros cinco aspirantes. Mientras filmaba sus primeros ejercicios, surge una ligera apertura del campo cinematográfico, debido a la muerte de Stanlin (creador del sistema político comunista), por lo que Wajda realiza filmes como Kanal y Cenizas y Diamantes. Y Polanski por su parte consigue rodar ocho cortometrajes, según comentarios de profesionales del cine, dicen que dichos cortometrajes, llaman la atención por las alusiones a un mundo absurdo, inmerso de una atmósfera de fatalismo y humor negro, características que aún son recurrentes en algunas de sus trabajos posteriores. Entre esos cortometrajes destaca “Dos hombres y un armario”, la cual le hizo ganar premios internacionales como el tercer premio Exaequo en el Festival de películas experimentales de Bruselas, el Premio Golden Gate de San Francisco en el Festival Internacional y el Diploma de Honor en el V Festival de Cortometraje de Oberhausen en 1959. La siguiente imagen es de Polanski, durante su juventud disponible en: <http://usuarios.lycos.es/laguaridadelabestia/manson.htm>



**“ Roman Polanski, con sueños de convertirse cineasta”**

Después de realizar varios cortos, antes y después de su graduación llega a completar su primer largometraje realizado en blanco y negro “Cuchillo bajo en el agua” en 1962, cuando apenas tenía 28 años de edad. Este largometraje está basado en un guión de Gerzi Skolimovski y es un estudio profundo de tres personajes reunidos en un yate y de la tensión sexual que deriva de sus tres contrastadas personalidades. Con esta realización gana el premio del Festival de New York en 1963. Decide probar suerte en París, y es ahí donde conoce a su primera esposa Barbara Lass, emigrada de origen ruso, al igual que él, estaba llena de ilusiones quería una vida mejor que la que tenía en su país de origen. Las cosas entre Roman y Barbara no funcionaron porque este no es afecto a la fidelidad. En 1964 realiza “Repulsión”, teniendo como protagonista a una de las actrices del momento Catherine Deneuve, narrando en esta película la desintegración de una joven reprimida, ya que odia a los hombres. Comenta Sandoval (1978) en el “Tercer ciclo fílmico” de la Asociación Mexicana de Psicoterapia Psicoanalítica, que el sentido psicótico nunca había sido captado antes con igual intensidad.

Su siguiente film, “Punto muerto” lo realiza en 1966, este es una sátira social, con el cual Polanski logra una de sus obras más satisfactorias, y lo hace merecedor al Grand Prix L’Ours”Dor del Festival de Berlín en ese mismo año. Decide en 1967, cambiar de continente y se instala en California.

En ese mismo año se traslada a Gran Bretaña donde filma “El baile de los vampiros”, llevándolo este film a convertirlo en el director del momento. En esa película conoce a su segunda esposa, hasta entonces una simple modelo de nombre Sharon Tate, se dice que al principio no simpatizaron, por tener ambos personalidades muy diferentes, ella era hija de un coronel americano y por tanto tenía bases morales más firmes a diferencia de Roman. Pero con el trato llegaron a simpatizar y hasta decidir casarse. A continuación se presenta una foto de la pareja de esposos disponible en: <http://usuarios.lycos.es/laguaridadelabestia/manson.htm>



***“Roman Polanski y su segunda esposa la actriz estadounidense Sharon Tate”***

“El Baile de los Vampiros” es una de las cintas del director que más ha sufrido los rigores de la mutilación, prácticamente es destrozada por los expertos a tal grado que este la desconoce como obra suya. Cabe mencionar que esta cinta no escapa al excelente gusto y gran maestría del director, quien aparece como actor teniendo el papel de amante de la heroína en la trama. Es ilógico a mi forma de ver como es que dice que la desconoce como obra suya, sí hasta aparece en ella y según esto con ella obtuvo fama como director.

Al año siguiente en 1968, realiza “El Bebé de Rosemary”, tuvo este éxito comercial demasiado grande, ya que actúa una estrella de Hollywood Mia Farrow; en dicha película se toca el tema de las sectas satánicas y el poder de convencimiento que tienen los líderes de estas sobre la gente que los sigue y hasta donde puede llegar el fanatismo. Roman es en gran parte responsable del auge actual del satanismo en el cine. Se basa en la novela de Ira Levin de nombre “La Semilla del Diablo” para el guión de la película. Ese mismo año contrajo matrimonio con la actriz Sharon Tate, con la que trabajó en su siguiente película, “El baile de los vampiros”.

Un año más tarde, el 9 de agosto de 1969, Sharon Tate, embarazada de ocho meses, es asesinada en su casa de Benedict Canyon por la secta de Charles Mason, cuando Polanski se encontraba en Londres rodando “Macbeth”. Tras un periodo de convalecencia emocional volvió al cine con “What?” (1973), seguida del gran éxito comercial “Chinatown” (1974), una muestra de cine “negro” protagonizada por Jack Nicholson.

En 1977 fue acusado de drogar y violar a una modelo de 13 años, en la casa de Jack Nicholson y Anjelica Huston. Antes de que el juez dictara sentencia, que hubiera podido costarle una condena de 50 años de cárcel, rompió la libertad condicional y regresó a Francia, de donde no puede ser extraditado. Escribe en sus memorias *“En mis muchas premoniciones de tragedia jamás imagine que mi vida y mi profesión quedarían destruidas por haber hecho el amor”*.

De nuevo en Europa, dirigió "El quimérico inquilino" (Le locataire, 1977); "Tess", con Natassia Kinski (1979); y "Piratas" (1986).

En 1987 tuvo un gran éxito en su faceta de actor, al protagonizar en París la obra de teatro "Metamorfosis", basada en la novela de Kafka. Sus inicios profesionales se habían dirigido a la interpretación, pero su físico le encasillaba en papeles secundarios y de reparto. Sólo había destacado en sus propias películas, con personajes especialmente ideados para él, como en "El baile de los vampiros" y "El quimérico inquilino". Ese mismo año, 1987, dirigió la película "Frenético" ("Frantic"), un gran éxito comercial protagonizado por Harrison Ford y Emmanuelle Seigner.

En 1989 contrajo matrimonio con la actriz francesa Emmanuelle Seigner con la que tuvo una hija, Morgan, en enero de 1993.

En 1991 dirige "Bitter Moon" basada en la novela homónima del escritor francés Pascal Bruckner y que protagonizan su propia esposa, Emmanuelle, y el actor norteamericano Peter Coyote. La película, un psicodrama erótico, suscitó polémica en el sector moralista norteamericano y en la sociedad conservadora parisina.

En septiembre de 1993 su carrera cinematográfica se vio recompensada al ser galardonado con el León de Oro que le fue otorgado en la 50 edición del Festival de Venecia.

En 1994 se estrena su film "La muerte y la doncella", película rodada en parte en el faro gallego de Meirás. El film, basado en la obra teatral del mismo título del escritor chileno Ariel Dorfman, está ambientada en la etapa que sucede a Pinochet y narra el reencuentro de la protagonista (Sigourney Weaver) con su antiguo torturador. Por su trabajo en esta película fue candidato al Premio Spirit al Mejor Director que otorga la Asociación de productores y Directores Independientes.

En diciembre de 1994 aceptó dirigir un musical basado en el film "El baile de los vampiros" que estrenó en el Theater an der Wien de Viena. En este mismo año hace una incursión como actor en el film "Una pura formalita" donde interviene junto a Gerard Depardieu encarnando a un comisario de policía.

El 23 de agosto de 1994 Polanski y la mujer a la que supuestamente había violado llegaron a un acuerdo extrajudicial para cerrar el caso, si bien la fiscalía insistió en que Polanski se entregara a la justicia y que ésta decidiera.

El acuerdo al que llegaron incluía el retorno de Polanski a Estados Unidos, país que abandonó en 1978 poco antes de que un juez dictara sentencia por ese caso. Polanski, que pasó 42 días en la cárcel de Chino, en Los Angeles, explicó en su autobiografía que decidió marcharse de Estados Unidos cuando el juez del caso, ya fallecido, no quiso mantener el acuerdo al que ambos habían llegado mediante el cual sólo condenaría al director a cumplir 90 días de cárcel.

Su más reciente film "El Pianista", le hizo ganar premios internacionales como la Palma de Oro en Cannes, el galardón más prestigioso en el cine europeo, pero no le fue permitido conceder entrevistas, para promocionar su film, pero se sabe que plasmó en este film parte de sus vivencias que vivió en el holocausto de la II Guerra Mundial.

En febrero del 2005, la corte estadounidense aceptó que el juicio, por violación a una joven, presuntamente por Roman Polanski, se siguiera por medio de

video, desde un hotel en París donde éste habita. Sus abogados pidieron esto, para evitar que regresara a Estados Unidos y fuera arrestado. Siendo absuelto de este delito en agosto del 2005.

Por otro lado, para poder relacionar lo encontrado hasta ahora, con la trama de la película, es necesario un método que permita unir estos elementos; el método que utilice se desarrollará en el siguiente capítulo.

## 4. METODOLOGÍA

Antes de explicar la metodología empleada en la presente investigación, me interesa dar cuenta de los motivos que me movieron a incursionar en éste tipo de estudio. Para la presentación de la tesis, elegimos recuperar algunos conceptos provenientes del psicoanálisis y ver sus posibilidades de aplicación en el cine. Esta inquietud de realizar una labor de ésta naturaleza, se remonta hacia los años de formación de la carrera de Psicología de la FES-I en donde los contenidos de algunas materias como la de psicología social teórica, psicología aplicada y psicología social constituyeron los primeros contactos epistemológicos, teóricos, y metodológicos distintos a algunas posturas en psicología, como el conductismo y la llamada escuela cultural que son las más reconocidas curricularmente en ésta institución. Estas posturas se distinguen por estudiar fenómenos observables susceptibles de ser comprobables y verificables, dejando de lado muchas veces el aspecto humano, concibiendo al individuo como un organismo biológico que únicamente reacciona ante los estímulos del medio sin un albedrío propio.

Por otro lado, descubrimos juntos que dentro de las aplicaciones del psicoanálisis su vinculación con el cine adquiere cada día mas fuerza ya que el llamado séptimo arte con sus efectos produce la ilusión del tiempo de un modo abstracto enlazando y entrecruzando el destino de los sujetos, donde a través de la imagen del otro buscamos nuestra imagen.

Al respecto Pierre Legendre (1996) en “El inestable objeto de la transmisión” nos comenta “Hay por lo menos un arte convincente, que sabe activar, fuera de charlatanerías ideológicas o científicas, las cuestiones cotidianas de la relación genealógica mostrar el impacto institucional y poner al desnudo el meollo de la vida para el ser vivo hablante. Este arte, gracias al que occidente desarma su propio exceso racionalista abriendo posibilidades inauditas a los procedimientos de identificación con las imágenes es el cine” (p.92).

Se tiene entendido que Freud fue el primero en relacionar el psicoanálisis con las bellas artes. En la actualidad los psicoanalistas postfreudianos han

intervenido en áreas como la pintura y la literatura, haciendo una lectura de los deseos inconscientes que se plasman en la obra artística y en algunos casos se relaciona ésta con la historia de vida de sus creadores, ya en los últimos años se ha tenido una gran aceptación en los psicoanalistas la lectura de obras cinematográficas.

Por su parte Margarita Baz (1998) en “La dimensión de lo colectivo: Reflexiones en torno a la noción de subjetividad en la Psicología Social”, del texto “Tras las huellas de la subjetividad”, ubica al arte como “subjetividad pura” que siempre ha sido convocado al ritmo impredecible de la imaginación y las pasiones al desorden; ahora, cada vez más, empieza a ser reconocido como portador de claves importantes sobre la condición humana” (p. 120).

Respecto a este punto coincido con Margarita Baz en que una obra artística muchas veces sobresale del plano real y se encuentra en lo fantástico, sin embargo aún fuera de la realidad, existen mensajes inconscientes como deseo, pasión, odio, alegría o tristeza ya sea del autor de la obra o de su contexto social.

Sin duda para mi la lectura del filme se puede hacer desde cualquier corriente psicológica, sin embargo me parece importante recuperar este saber, ya que el psicoanálisis va más allá, de cánones moralistas impuestos por la cultura, le da más profundidad, estudia lo subjetivo.

Y para mi es importante el tema porque es algo en lo que todos nos podemos ver de alguna manera involucrados, directa o indirectamente, y seguramente representan buena parte de casos clínicos que se revisan en el campo profesional.

En la FES-I, ya se dan cursos extracurriculares como en muchos otros lugares sobre lecturas de filmes desde una perspectiva psicoanalítica, pero hasta ahora no he hallado mucha información escrita sobre el tema, por lo que creo que con el creciente interés de éste tipo de trabajos, ésta obra va a llegar a servir personas que se involucren en está materia, ya sea por el tópico del

sadomasoquismo, o para tener alguna idea de cómo se pueden hacer lecturas sobre filmes desde el psicoanálisis.

Asimismo recordemos que el objetivo de la tesis fue retomar elementos psicoanalíticos y articularlos a la cinta “Luna Amarga”, del director Román Polanski, en un intento de comprensión de los fenómenos sadomasoquistas. Todo esto basándose en una metodología cualitativa de corte hermenéutico.

Recurri a la metodología cualitativa, debido a que las palabras de las personas, su discurso ya sea hablado o escrito, así como sus acciones y relaciones humanas son datos de gran valor.

¿Pero porqué decidir utilizar una metodología cualitativa en vez de una cuantitativa? Las discusiones acerca de la **metodología** más adecuada (cuantitativa o cualitativa) para investigar la realidad social han tenido, en décadas pasadas, un apogeo considerable. Tradicionalmente ha existido una tendencia hacia la **metodología cuantitativa** como la más apropiada para este fin teniendo como base, sobre todo, el **paradigma positivista** y aludiendo la importancia de eliminar los efectos del investigador en el fenómeno que estudia.

Para entender el paradigma positivista, primero es necesario conocer que es un paradigma, para Khun citado en “Discurso docente y enseñanza del psicoanálisis” de Sanchez Martinez, R., el paradigma es un conjunto de suposiciones interrelacionadas respecto al mundo social que proporciona un marco filosófico para el estudio organizacional de este mundo. Es decir que establece criterios para el uso de herramientas apropiadas o metodológicas en la resolución de enigmas disciplinarios.

Ricoeur, P. (1993) en “Teoría de la interpretación”, menciona que en dicho paradigma existen hipótesis acerca de lo que se estudia, siendo para él éstas banales, ya que no ponen en tela de juicio el paradigma general del progreso de las ciencias y de las técnicas.

Asimismo el paradigma positivista cuantitativo se haya basado en que los científicos pueden alcanzar el conocimiento objetivo de manera casi automática, gracias al estudio del mundo social y natural. Afirmando con ello que las ciencias sociales y naturales comparten una metodología básica en la misma lógica de indagación, procesos similares a la investigación.

Por otra parte en el saber científico (positivismo) existe un problema esencial el de la legitimación, la cual es definida en el libro de la “Teoría de la interpretación” de Ricoeur, P. (1993), como el proceso por el cual un legislador se encuentra autorizado a promulgar una ley como norma. El enunciado científico, debe presentar también una serie de condiciones para ser aceptado como científico. Ya desde Platón la cuestión de la legitimación de la ciencia se encuentra indisolublemente relacionada con la legitimación del legislador. Desde esta perspectiva, el derecho a decidir lo que es verdadero no es independiente del derecho a decidir que es justo, incluso si los enunciados son sometidos a una autoridad diferente de la que proceden. Por lo que siempre debe existir una hermandad entre el tipo de lenguaje que se llama ciencia y ese otro que se llama ética y política. Además de que ¿quién decide lo que es saber, y quién sabe lo que conviene decidir?, más estando en la edad de la informática.

Además de que para Ricoeur, P. (1993), el saber científico es una clase de discurso, pues se puede decir que desde hace tiempo las ciencias y las técnicas llamadas de punta se apoyan en el lenguaje: la fonología y las teorías lingüísticas, los problemas de la comunicación y cibernética, las álgebras modernas y la informática, los ordenadores y sus lenguajes, los problemas de traducción de los lenguajes y la búsqueda de compatibilidades entre lenguajes-máquinas, los problemas de la memorización y los bancos de datos, etc.

Sin embargo esta manera de enfocar el problema (paradigma positivista) ha ido cambiando a lo largo del **desarrollo** de las **ciencias sociales** y desde hace algunos años el paradigma de la **metodología cualitativa** ha ido ganando

espacio; esto se debe a que posee un fundamento decididamente humanista para entender la realidad social, percibiendo la vida como la creatividad compartida de los individuos. Y es el hecho de que **comparta**, lo que determina una realidad percibida como objetiva, viva y cognoscible.

También es importante que quede claro que el paradigma cuantitativo, no toma en cuenta el mundo social, el cual no es fijo ni estático, sino que es cambiante, mutable y dinámico. A diferencia del paradigma cualitativo, en el que los individuos son conceptuados como agentes activos en la construcción y determinación de las realidades que encuentran y no responden de manera robótica, como en el paradigma cuantitativo (Sanchez Martinez, R., 1996).

A su vez el paradigma cuantitativo, no ha podido dar un sentido comprensivo, ni ha podido llegar al significado de las interacciones y procesos examinados. Tiende a traducir en número de observaciones las respuestas dadas por el individuo. Yo pienso que lo que le interesa, al investigador cuantitativo es si la respuesta, se da o no, y no el porqué de está.

Para comprender de manera concreta las diferencias entre la metodología cualitativa y cuantitativa se presenta la siguiente tabla. Disponible en: [http://www.fisterra.com/mbe/investiga/cuanti\\_cuali/cuanti\\_cuali.htm](http://www.fisterra.com/mbe/investiga/cuanti_cuali/cuanti_cuali.htm)

<b>Diferencias entre investigación cualitativa y cuantitativa</b>	
<b>Investigación cualitativa</b>	<b>Investigación cuantitativa</b>
Centrada en la fenomenología y comprensión	Basada en la inducción probabilística del positivismo lógico
Observación naturista sin control	Medición penetrante y controlada
Subjetiva	Objetiva
Inferencias de sus datos	Inferencias más allá de los datos
Exploratoria, inductiva y descriptiva	Confirmatoria, inferencial, deductiva
Orientada al proceso	Orientada al resultado

Datos "ricos y profundos"	Datos "sólidos y repetibles"
No generalizable	Generalizable
Holista	Particularista
Realidad dinámica	Realidad estática

Así como existen diferencias entre las metodologías, también existen ventajas y desventajas:

<b>Ventajas e inconvenientes de los métodos cualitativos vs. cuantitativos.</b>	
<b>Métodos cualitativos</b>	<b>Métodos cuantitativos</b>
Propensión a " <i>comunicarse con</i> " los sujetos del estudio	Propensión a " <i>servirse de</i> " los sujetos del estudio
Se limita a preguntar	Se limita a responder
Comunicación más horizontal... entre el investigador y los investigados... mayor naturalidad y habilidad de estudiar los factores sociales en un escenario natural	A veces no existe comunicación entre el sujeto y el investigador
Son fuertes en términos de validez interna, pero son débiles en validez externa, lo que encuentran no es generalizable a la población	Son débiles en términos de validez interna -casi nunca sabemos si miden lo que quieren medir-, pero son fuertes en validez externa, lo que encuentran es generalizable a la población <sup>1</sup>
Preguntan a los cuantitativos: ¿Qué tanto son particularizables los hallazgos?	Preguntan a los cualitativos: ¿Son generalizables tus hallazgos?

A pesar de existir ventajas entre las dos metodologías casi siempre se les clasifica entre "civilizados" (M. Cuantitativa), porque existe una legitimación y los "primitivos" (M. Cualitativa) que al involucrar el lenguaje no se pueden legitimar, porque forman parte de un contrato explícito o no entre los hablantes (lo que no quiere decir que las inventen) y por ende no es un saber científico. Ni mucho menos es legítima, porque no se somete a lineamientos estandarizados y verificables.

Paul Ricoeur (1993), explica que a pesar, de que el saber no científico (ciencia narrativa) no está legitimado, la legitimación no puede venir de otra parte que de su práctica lingüística y de su interacción comunicacional. Ante cualquier otra creencia, la ciencia "que se ríe para sus adentros" les ha enseñado la ruda sobriedad del realismo. (p.78).

Y también dice que se basan de resultados y de pruebas, pero que de ¿qué sirven?, sino existe un discurso de la persona que se estudia.

Es importante mencionar que para Emilio Ribés (1990) dentro del texto “La definición de Psicología”, la diferencia entre las metodologías (cuantitativa, cualitativa) no estriba en el método de investigación si no en la calidad y replicabilidad de la observación realizada. Además para él la interpretación no es más que la formulación de conceptos integradores de eventos distintos. En la metodología cuantitativa, la actividad teórica esta vinculada a una realidad física repetible que permite cotejarla y transformarla con base a la práctica experimental. La posibilidad de disponer de procedimientos interpersonales (instrumentos) de registro y medición permite disminuir sensiblemente la participación del científico como deformador social del dato o fenómeno, aún cuando no se evita totalmente, pues la ideología influye invariablemente. En la metodología cualitativa, al ser fundamentalmente teórica e interpretativa, favorece la influencia de la ideología social y del científico en la configuración del fenómeno a explicar.

Sin embargo también para Ricoeur, P. (1993) en “Teoría de la Interpretación”, existe una diferencia más entre el saber científico (en donde es incluida la metodología cuantitativa) y el no científico (narrativo- de donde procede la metodología cualitativa) radica en que el saber científico no puede saber y hacer saber lo que es el verdadero saber, si recurrir al otro saber, el relato que para él es el no saber, a falta de lo cual está obligado a presuponer por si mismo y cae así en la condena, a la petición de principio y al prejuicio.

Además para éste autor entre el saber científico y el no científico, están constituidos por conjuntos de enunciados; éstos son jugadas realizadas por los jugadores en el marco de las reglas generales; esas reglas son específicas a cada saber, y las jugadas consideradas en una y en el otro no pueden ser del mismo tipo, salvo por accidente. En conclusión no se puede considerar la

existencia ni el valor de lo narrativo a partir de lo científico, ni tampoco a la inversa: los criterios pertinentes no son los mismos en lo uno que en lo otro.

Como vemos existen muchas diferencias entre la metodología cualitativa y cuantitativa, pero en conclusión decidí utilizar la metodología cualitativa para alcanzar el objetivo, porque:

- Toma en cuenta el discurso de las personas.
- Me interesa entender el contexto social de los participantes.
- Intentare entender la subjetividad de los participantes.
- No es un trabajo experimental que mida tasa de respuestas.
- Tampoco es una investigación de campo, sino que es de gabinete.
- No implique a personas en una investigación sin su conocimiento.
- No viole la intimidad de los participantes ya que son solo actores de una película.
- Al ser una película de nivel mundial a analizar, no se necesito el permiso del productor, ya que está disponible en venta o renta para los espectadores.
- El énfasis es puesto en la necesidad de interpretar qué está pasando – para entender la película como un todo y del todo a sus partes, es de ahí el porque se eligió el método hermenéutico dentro de la investigación cualitativa, el cual se explicará más adelante en que consiste y como lo utilicé en el trabajo.
- Nunca quise encontrar una sola realidad de los fenómenos sino sólo una visión.

Por otro lado, es también importante conocer los **orígenes** de la investigación cualitativa que se encuentran en la antigüedad pero a partir del siglo XIX, con el auge de las ciencias sociales – sobre todo de la **sociología** y la **antropología** – esta metodología empieza a desarrollarse de forma progresiva.

Rosalía Sanchez Martínez (1996), menciona que los antropólogos americanos inicialmente estaban preocupados por captar los vestigios de civilizaciones que iban desapareciendo, luego se preocuparon por identificar los patrones culturales lo cual se convirtió en estudios nacionales referidos a la Psicología de grupos o pueblos.

Nombres de indiscutible importancia asociados a los inicios de la metodología cualitativa son Fredrerick LePlay, Bronislaw Malinowski y la **Escuela de Chicago** a través de la cual se divulgó esta metodología donde se destacan Park, Burgess, Shaw, Sutheriand, Warner, Whyte, Thomas y otros. Disponible en: [www.monografias.com/trabajos22/etnometodología](http://www.monografias.com/trabajos22/etnometodología)

Sin embargo después de **la Segunda Guerra Mundial** hubo un predominio de la metodología cuantitativa con la preponderancia de las perspectivas funcionalistas y estructuralistas.

No es hasta la década del **60** que las investigaciones de corte cualitativo resurgen como una metodología de primera línea, principalmente en Estados Unidos y Gran Bretaña. A partir de este momento, en el ámbito académico e investigativo hay toda una constante evolución teórica y práctica de la metodología cualitativa.

#### **4.1 Hermenéutica**

Existen varias maneras de acercarse o indagar sobre los fenómenos que nos interesen, dentro de la metodología cualitativa se encuentra el **enfoque hermenéutico**. Cuyo origen está en dado por la palabra "hermenéutica" que fue aplicada a la interpretación de la Biblia. La palabra se refiere a Hermes, que de acuerdo con un mito antiguo tenía la tarea de transmitir los mensajes de los otros dioses al pueblo.

Gadamer, H. G (1993), en el texto de "Verdad y Método", explica que ya en el siglo XIX la hermenéutica experimentó como disciplina auxiliar de la teología y la filosofía, un desarrollo sistemático que la convirtió en fundamento para todo el negocio de las ciencias del espíritu. Con ello se elevó por encima de todos sus objetivos pragmáticos originales de hacer posible o facilitar la comprensión de los textos literarios. No sólo la tradición literaria es espíritu enajenado y necesitado de una nueva y más correcta apropiación; todo lo que ya no está de manera inmediata en su mundo y no se expresa en él, en consecuencia toda tradición, el arte al igual que todas las demás creaciones espirituales del pasado, el derecho la religión, la filosofía, etc., están despojadas de su sentido originario y referidas a un espíritu que las descubra y medie, espíritu al que los griegos dieron el nombre de Hermes (p.218).

Para Gadamer, H. G (1993), es la ***génesis de la conciencia histórica*** a la que debe la hermenéutica su función central en el marco de las ciencias de espíritu.

Wilhelm Dilthey (1833 - 1911) y otros extendieron el uso de la técnica hermenéutica a todo tipo de textos y hoy es también usada para analizar producciones no textuales de la cultura humana. Disponible en: [usuarios.lycos.es/guillemet/240.htm-106k](http://usuarios.lycos.es/guillemet/240.htm-106k)

En la actualidad el método hermenéutico, tiene la misión descubrir los significados ocultos de las cosas, interpretar lo mejor posible las palabras, los escritos y los gestos, así como cualquier acto u obra humana, pero conservando su singularidad dentro del contexto que forma parte. Al mismo tiempo se basa de manera prioritaria en la observación que resulta inseparable de la interpretación.

En otras palabras, el fin de la hermenéutica es obtener una comprensión más profunda del objeto; y su método principal es inspeccionar el objeto desde perspectivas alternas.

El punto de partida del método es la primera comprensión, o el conocimiento preliminar que tenemos cuando comenzamos el estudio (que es algo que siempre hay, aunque pueda estar poco claro o ser bastante equivocado). Durante el proceso de inspección podemos alternar la perspectiva o examinar el objeto desde varios enfoques. Cada nuevo examen mejora nuestra comprensión del objeto. Del mismo modo, cuando volvamos a un ángulo que ya hemos usado, seremos con frecuencia capaces de encontrar nuevos aspectos, porque entre tanto las otras visiones han mejorado nuestra sensibilidad para encontrar nuevas perspectivas de los hechos e interpretaciones que ya previamente eran bien conocidos. Disponible en: [usuarios.lycos.es/guillemet/240.htm-106k](http://usuarios.lycos.es/guillemet/240.htm-106k)

Asimismo la hermenéutica puede verse como un método general para la comprensión de toda acción humana. En el “Manual de titulación” (2003), de la carrera de Psicología publicado por la Facultad de Estudios Iztacala, se explica que la hermenéutica, es un método de sistematización de procedimientos formales cuya técnica es el llamado: **círculo hermenéutico**, que consiste en un movimiento circular que va del todo a las partes y de las partes al todo, de modo que en cada movimiento se incrementa el nivel de comprensión; las partes adquieren un significado en el todo, y el todo recibe sentido de cada una de las partes, haciendo de todo ello un proceso dialéctico.



**“Círculo Hermenéutico”**

Un ejemplo frecuentemente citado de las visiones global y detallada es la lectura de un poema. Durante la primera lectura, algunas palabras del poema

parecen raras o enigmáticas; pero una vez que lo hemos leído entero, es probable que seamos capaces de descubrir los significados especiales que las palabras tienen en este contexto. En la siguiente fase, estos significados recién hallados pueden aportar inspiración para una inspección más detenida, que de nuevo puede darnos nuevas revelaciones adicionales. Alternar entre las perspectivas *total* y sectorial no es el único modo de aplicar el círculo hermenéutico. En muchos casos una visión "total" no es factible o no tiene sentido en el análisis; en tales casos podríamos simplemente estudiar el objeto desde dos o más ángulos distintos.

Al comienzo de nuestro estudio, será normal que poseamos algunos conocimientos preliminares sobre el objeto. Este conocimiento se ha reunido antes en estudios que hemos hecho nosotros u otras personas, y mediante la aplicación de diversos puntos de vista. Podemos, entonces, usar los correspondientes ángulos de visión en el estudio hermenéutico. Por ejemplo, Päivi Hovi estudió cómo la pintura en anuncios se desarrolló en Finlandia de 1890 a 1930, y descubrió que para entender el desarrollo, se tiene que estudiar el objeto desde cuatro puntos de vista o contextos, que se ilustran en el diagrama siguiente. Disponible en: [www.uned.es/34436/34436a.htm](http://www.uned.es/34436/34436a.htm).15



Por su parte Mendoza, V. (2003) en "hermenéutica crítica", cita a Juha Varto (1992,58) quien presenta, las siguientes instrucciones para la interpretación hermenéutica:

- Lo que estamos tratando de entender es el mundo de otro (no el nuestro). "Imponer un significado desde fuera", por ejemplo, aplicando la filosofía de Marx o Freud al objeto a la fuerza, puede producir un análisis

rico, pero esto no es correcto para con el objeto, y puede que no contribuya a una mayor comprensión del objeto.

Respecto a esta postura Foucault, M (2002) refiere en "La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collage de France (1981-1982)" que la hermenéutica es un conjunto de técnicas cuya meta es ligar la verdad y el sujeto. Pero hay que comprenderlo con claridad: no se trata de descubrir una verdad en el sujeto, ni de hacer del alma un lugar donde por un parentesco de esencia o un derecho de origen, reside de la verdad; no se trata tampoco de hacer del alma el objeto del discurso verdadero. (p.475).

- Los significados deben ser coherentes: no se deben elegir rasgos sueltos del objeto y combinarlos en un conjunto nuevo porque eso estaría falseando la realidad.
- Cuando interpreta el objeto, el investigador está inmerso en su propia vida. No hay cosas tales como una forma objetiva de lectura. Sólo dentro de sus propios límites puede el investigador ser capaz de atribuir significados al objeto. Un mismo objeto puede haber sido entendido de varias maneras en el curso del tiempo. "Cada generación reescribe la historia."
- El investigador debiera reflejar conscientemente su forma propia de interpretación.

## **4.2 La hermenéutica en el arte**

La disciplina que se ocupa por tradición del arte de comprender textos es la hermenéutica como ya se dijo anteriormente. Incluso la hermenéutica tendrá que entenderse de una manera tan abarcante que comprendería toda la esfera del arte y su planteamiento. Cualquier disciplina artística incluida el cine que es el punto de interés en esta investigación, no sólo la literaria, tiene que ser comprendida en el mismo sentido en que hay que comprender todo texto, y es necesario saber como hacerlo. La comprensión debe entenderse como parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado, tanto del arte como de cualquier otro género de tradición.

Por otra parte muchas veces creemos que el arte es sólo pasado, y no admitimos que de algún modo logra superar la distancia del tiempo en virtud de la presencia de su propio sentido. Además siempre implica una mediación histórica, ¿Pero como se determina en él la tarea hermenéutica?.

Schleiermacher y Hegel podrían contestar a esta pregunta. En primer lugar, para ellos está la conciencia de una pérdida y enajenación frente a la tradición, que es la que mueve a la reflexión hermenéutica. Sin embargo determinan la tarea hermenéutica de forma distinta (Verdad y método, 1993).

Schleiermacher, intenta reconstruir la determinación original de una obra en su comprensión. Pues el arte y la literatura, cuando se nos transmiten desde el pasado, nos llegan desarraigados de su mundo original. Es decir que el significado de las obras de arte al ser transmitidos de generación en generación se arrancan de su contexto histórico original.

Gadamer, G. H., (1993) explica que Schleiermacher, incluso llega a decir que *“una obra de arte está en realidad enraizada en su suelo, en su contexto. Pierde su significado en cuanto se le saca de lo que le rodea y entra en el tráfico; es como algo que hubiera sido salvado del fuego pero que conserva las marcas del incendio”*.

En otras palabras una obra de arte solo se puede comprender a partir de este mundo, a partir de su origen, del artista creador, del estilo original. Todos estos medios de reconstrucción histórica hace comprensible el verdadero significado de la obra de arte y sólo estos medios están en condiciones de protegerla frente a malentendidos y falsas actualizaciones.

La perspectiva de Schleiermacher, es el presupuesto de toda su hermenéutica. Para él, el saber histórico abre el camino que permite suplir lo perdido y reconstruir la tradición, devolviéndonos lo ocasional y originario. Además la

hermenéutica se orienta hacia la recuperación del “punto de conexión” con el espíritu del artista, que es el que hará enteramente comprensible el significado de una obra de arte.

Por su parte Hegel representa la más clara conciencia de la importancia de cualquier restauración, y explica que no es necesario introducirse al contexto original de la obra o del autor de está, sino que simplemente hay que imaginárselos. Es decir se lee el contexto histórico de la obra de arte y la vida del artista a través del contexto actual en que se encuentra en investigador hermenéutico.

Por otro lado, existe un esquema tradicional hermenéutico dentro del arte el cual es la ***alegoría***, el ***símbolo*** y lo ***mitología***, esto es desde la postura de Goethe, incluso escribe: “Todo lo que ocurre es símbolo, y en cuanto que se representa por completo a sí mismo apunta también a lo demás”.

Para poder entender esté planteamiento es necesario comprender el significado de alegoría, símbolo y mitología. Empezare diciendo que la alegoría es una ficción que presenta un objeto al espíritu para que sugiera la idea de otro; para el artista toda belleza es alegoría. Esto se debe a que nos sensibiliza a todos de forma diferente una obra de arte.

Además la alegoría forma parte de la esfera del hablar, del logos (discurso que da razón de las cosas) y es una forma retórica (arte del bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover). Y en vez de decir lo que realmente se quiere significar se dice algo distinto y más inmediatamente aprehensible (capta las formas de las cosas sin hacer juicio de ellas o sin afirmar ni negar), pero de manera que a pesar de todo esto permita comprender aquello otro.

En segundo lugar el símbolo, puede tener varias interpretaciones dependiendo la disciplina que lo estudie. Para Shelling el símbolo es “tan concreto, y tan idéntico sólo así mismo, como la imagen, y sin embargo tan general y lleno de sentido como el concepto” (Verdad y método, 1993).

Asimismo para Gadamer, H., G. (1993) el símbolo no está restringido a la esfera del discurso de la razón de las cosas, pues no plantea en virtud de su significado una referencia a un significado distinto, sino que es su propio ser sensible el que tiene su “significado”. Evidentemente se da el nombre de símbolo aquello que vale no sólo por su contenido sino por su capacidad de ser mostrado, esto es aquello que es un **documento**, en el que se reconocen los miembros de una comunidad: ya aparezca como símbolo religioso o en sentido profano, ya se trate de una señal, de una credencial o de una palabra redentora, el significado del símbolo reposa en cualquier caso en su presencia, y sólo gana su función representadora por la actualidad de su ser mostrado o dicho.

La función del símbolo no se reduce a remitir lo que no está presente como es en el caso del signo, por el contrario el símbolo hace aparecer como presente algo que en el fondo lo está siempre. Antiguamente se llamaba símbolo al signo porque éste poseía la misma función, es decir la de remitir algo. Sin embargo el símbolo es más que esto, lo representa en cuanto que está en su lugar, lo sustituye (que significa hacer presente algo que está ausente). Un ejemplo de ello es una bandera, que no sólo representa el estandarte de un país, sino que al venerarla una persona, le puede remontar a momentos históricos de ese país como puede ser la lucha de independencia, las guerras por las que atravesó este país por defender su símbolo patrio, que en sí no es la bandera como tal sino representa su libertad.

Igualmente una imagen no es un símbolo, no sólo porque los símbolos no necesitan ser o llevar una imagen: cumplen su función sustitutiva por su mero estar ahí y mostrarse, pero por sí mismos no dicen nada sobre lo simbolizado.

Son representantes y reciben su función óptica representativa de aquello a lo que han de representar. En cambio la imagen representa también, pero lo hace por sí misma, de una manera más auténtica, en otras palabras tal como es. Incluso también existe una diferencia entre imagen y signo la cual es su fundamento ontológico. La imagen no remite a otra cosa, sino que participa de algún modo en el ser propio de lo que representa (Verdad y método, 1993).

Por otra parte la palabra mitología para el autor anterior representa lo dicho por Schelling, quien menciona que no debe comprenderse ni esquemáticamente ni alegóricamente, sino simbólicamente. Pues la exigencia de la representación artística absoluta es la representación en **completa indiferencia**, de manera que lo general sea por entero lo particular, y lo particular sea al mismo tiempo lo general todo entero, no lo que signifique.

En conclusión para Gadamer H., G (1993) el procedimiento alegórico de la interpretación y el procedimiento simbólico del conocimiento basan su necesidad en un mismo fundamento: no es posible conocer lo divino más que a partir de lo sensible.

Como hemos podido observar hasta ahora, la hermenéutica es usada con frecuencia cuando se estudian los **mensajes simbólicos** de obras de arte. Con este método, es fácil avanzar del nivel trivial de lo que la obra "pinta" a los *niveles más profundos* de lo que el artista tal vez "quiere decir". Por ejemplo, la cuestión de lo que cierto pintor representa puede ser contestada en tres niveles de profundidad:

- Qué objeto físico representa la pintura , por ejemplo una paloma en una guilnarda
- Lo que simboliza (alegoría, símbolo y mitología), por ejemplo la guerra en Bosnia
- En qué tipo de visión del mundo, o convicción, está basada, por ejemplo, paz o unidad de Europa (historicidad)

Estudiar los significados simbólicos con la hermenéutica es arriesgado. Debemos recordar que estamos tratando con nuestras propias interpretaciones y que otros bien pudieran, desde el mismo punto de partida, llegar a diferentes interpretaciones.

Otra advertencia que señala Mendoza ,V. (2003),es que a hermenéutica no es uno de los métodos más fiables. Es muy subjetivo y es difícil evitar que llegue a ser una simple conjetura personal. **No debiéramos usarlo** si hay otras maneras de extraer el significado del autor original del texto. Por ejemplo, si hemos hecho una serie de entrevistas y, como resultado, tenemos un manojito de largas y en ocasiones oscuras narrativas, el método correcto para resolver las ambivalencias es no el estudiar los papeles hermenéuticamente, sino hacer nuevas entrevistas y pedir aclaraciones al informante original.

### **4.3 Procedimiento**

Como se describió anteriormente, el método que se utilizó es el hermenéutico enfocado al arte en este caso al cine, debido a que parte de lo teórico para interpretar o entender el objeto del todo a sus partes y de las partes al todo, en este caso el objeto o documento fue la película “Luna Amarga” , además tiene la misión descubrir los significados ocultos de las cosas, interpretar lo mejor posible las palabras, los escritos y los gestos, así como cualquier acto u obra humana (partes), pero conservando su singularidad dentro del contexto que forma parte.

Relacionando esto con parte de la literatura encontrada del cine, del sadomasoquismo y de su director Roman Polanski, ya que como se explico anteriormente a partir de estos medios de reconstrucción histórica, se puede hacer comprensible una mirada a la obra. Cabe mencionar que no forcé esta relación, ni creo que es la verdad absoluta, por lo que digo de antemano, que sólo es mi visión de la película.

Para poder llegar a esta visión, se necesito ver y oír en repetidas ocasiones la película. Debido a que la hermenéutica se basa de manera prioritaria en la observación que resulta inseparable de la interpretación. Escribiendo las anotaciones correspondientes que sobresalieron de la trama. Dichas anotaciones se ubicaron en relación con la literatura buscada, como ya se dijo. Clasificándose en categorías de análisis, las cuales son:

- Algunos aspectos de la vida de Polanski con el personaje principal de la película
- Sadismo y masoquismo en los personajes principales
- Sublimación en los personajes principales
- La utilización de técnicas sadomasoquistas

Estas categorías de análisis se explican de manera más detallada en el apartado de resultados.

En resumen en este capítulo se conocieron algunas diferencias entre la metodología cualitativa y cuantitativa. Se explicó el porqué se decidió utilizar la metodología cualitativa, esto se debió a que se apoya en diferentes enfoques teóricos que no esperan encontrar una realidad previamente concebida. Y sobre todo a que la investigación cualitativa trata de descubrir, no la “realidad”, sino las estructuras y los sistemas dinámicos que subyacen a los eventos observados, en contraste con la investigación cuantitativa, que dice encontrar la realidad. Asimismo se utilizó el enfoque hermenéutico, en este caso el enfocado al arte, desde sus diferentes posturas hasta el enfoque tradicional, entendiendo porque parte del todo (película), a las partes y de las partes al todo, para así poder clasificar y explicar las categorías de análisis, que se presentan en el apartado de resultados.

# RESULTADOS

## “LUNA AMARGA”

(*Bitter Moon*, Francia-Inglaterra, 1992)

Se presenta la ficha técnica del filme así como la sinopsis para todo aquel que desee hacer un estudio al respecto, discutir, criticar, comprobar, cotejar, confirmar o desmentir, ya que, como se dijo anteriormente, ésta es sólo una lectura y así como ésta puede haber muchas más, éste trabajo está abierto a todo comentario.

### ➤ Ficha técnica

**Título original:** Bitter Moon

**Año:** 1991

**Duración:** 139

**Compañía Productora:** Burrill Productions Columbia Pictures Corporation Le Studio Canal+ R.P. Productions Les Films Alain Sarde

**Distribuidora:** Warner Española S.A.

**Género:** Drama

**Reparto:** Emmanuelle Seigner (Mimí), Peter Coyote (Oscar), Hiugh Grant (Nigel), Kristin Scott Thomas (Fiona), Patrick Albenque, Sophie Patel, Víctor Banerjee,

**Dirección:** Roman Polanski,

**Productor:** Roman Polanski,

**Guión:** Gérard Brach, John Brownjohn, Roman Polanski, basado en la obra de Pascal Bruckner “Lunas de Hiel”

**Música:** Vangelis,

**Fotografía:** Tonino Delli Colli,

**Montaje:** Hervé de Luze,

**Recaudación:** 1.952.106,83 €

**Nº de Espectadores:** 724.950

**Nacionalidad:** Francia-Reino Unido

**Fecha de Estreno:** 09-10-1992

**Clasificación:** NO RECOM. MENORES DE 18 AÑOS

**Última Actualización:** 17-06-2004

## ➤ Sinopsis

Fiona y Nigel Dobson están viajando en un crucero hacia Estambul. Ahí conocen a una bella mujer francesa (Mími) y a su esposo, un hombre llamado Oscar que está incapacitado en una silla de ruedas. A partir de ese momento, la historia entre Oscar y su esposa será el recurrente relato que clamará la atención de Nigel a lo largo del viaje, llevándolo a un mundo de pasiones humanas. Eres el oyente que estaba esperando. Con estas palabras, Oscar empieza a narrarle a Nigel su mayor y mejor obra literaria, que no es otra que sus propias vivencias y experiencias con su actual pareja, Mími. Nigel acudirá al camarino de Oscar para escuchar, entre la fascinación y el horror, una historia de amor con dosis de pasión, carnalidad y sadismo, pero su curiosidad hacia Mími hará que hasta su propio matrimonio se tambalee. Ya que Nigel desea sexualmente a Mími y el acuerdo implícito es que será suya una vez que haya terminado de escuchar la historia, cosa que no sucede, ya que al final con quien termina es con la esposa de Nigel (Fiona). En el relato de Oscar, se aprecia en un principio a una angelical Mími; conforme avanzan sus juegos sexuales se va transformando en dominante. Oscar al ya no desear más sexo con Mími ella empieza a doblegar, es maltratada, sufre un aborto por decisión de su pareja, es enviada a Martinica con engaños, pero regresa con éste y le devuelve los tratos que él le dio, ya que Oscar se queda lisiado y ella es quien se encarga de cuidarlo.

Por último la pareja principal termina por morir trágicamente.



La lectura que se presenta a continuación, esta hecha a base de categorías de análisis, las cuales ya se explicaron dentro de la metodología. Dichas categorías son sólo una forma más de entender la película, la cual es concisa y práctica.

En la primera categoría, para empezar considero que la obra puede reflejar parte de la vida y deseos reprimidos del director Roman Polanski que se expresan de manera consciente o inconsciente en la obra Luna Amarga. Aunque la película está basada en el texto de “Lunas de Hiel” de Pascal Bruckner, recordemos que en los textos leídos hablar del autor de una obra, éste puede impregnar algo de su vida en su creación y esto pudo ser en el caso de Polanski que participó en la adaptación de la novela en forma de guión cinematográfico. Con esto no quiero decir que Polanski sea perverso. No está demás aclarar que son sólo coincidencias, ya que sin ser analizado Polanski, no puedo asegurar que impregne aspectos de su vida en la obra.

Comenzare diciendo que, Oscar se relaciona con Mími, una mujer mucho más joven que él. Y en los datos obtenidos acerca de la vida de Polanski, se menciona que él ha mantenido relaciones amorosas con mujeres más jóvenes que él. A tal grado que presentó por varios años cargos en los Estados Unidos por violación a una menor de 13 años. Refiere el director, en sus memorias: *“En mis muchas premoniciones jamás imagine que mi vida y mi profesión quedarían destruidas por haber hecho el amor”*. Por lo que pudiera quedar asentado en esta declaración su gusto y fascinación por las mujeres jóvenes.

Recordemos que el personaje de Oscar, presenta diálogos en la película como: - *“Mi hechicera de tenis blancos”*. No sólo eran los tenis, la actitud de Mími era de una adolescente.

- *“Había fresca e inocencia en ella, una mezcla desconcertante de madurez sexual e ingenuidad infantil, que le dio color a mi aburrido mundo y borró la diferencia de edad”*.

También durante su primera relación sexual de Oscar con Mími, dice:

*-“Era como Adán con un sabor a manzana fresca en mi boca”. Esa manzana fresca era la juventud de Mími.*

*-Indica que la vulva de Mími era un lugar limpio y discreto, la boca de un bebé chupándome el dedo” (“pene”).*

Tanto en el personaje de Oscar como Roman Polanski, la fidelidad es nula. Ya que se dice que Polanski es una persona que no sólo disfruta de una sola relación de pareja sino que disfruta de varias a la vez. Relacionándose esto con lo dicho por Didier (1998) en Sade “El sadismo de los mártires”, quien sugiere que jamás debe poseerse un ser libre, y la fidelidad es vista para él como una posesión de la pareja. En “Luna Amarga” Oscar, le es fiel a Mími por un tiempo, hasta que la relación de pareja decae y éste busca sexo con otra mujer. ¿Será que esto mismo paso con Polanski y sus esposas a la cuales se dice que no les fue fiel ?.

Otra coincidencia más entre estos dos personajes, es que ambos tuvieron a su pareja embarazada a una edad mayor. Pudiera ser que Polanski al igual que Oscar tuviera problemas con su pareja Sharon Tate, decidiendo embarazarse éstas posiblemente para salvar su relación de pareja y con ello evitar las infidelidades de Roman y en caso de Mími de Oscar. Cabe mencionar que esto es sólo una conjetura y no lo puedo cerciorar, pero pienso que muchas veces la sociedad cree que el tener un hijo hace que cambie el hombre en la relación. Asimismo Oscar al igual que Polanski decide probar suerte en París. Ambos encontraron en esa ciudad una pareja llena de ilusiones igual que ellos, pero la diferencia es que Roman no se queda a lado de su esposa pues no puede serle fiel. En cambio Oscar a pesar de su relación que tiene con Mími siguieron juntos hasta la muerte.

Al poder relacionar aspectos de la historia personal de Polanski y su obra, esto se relaciona con lo dicho por Mitry en “Estética y psicología del cine”, en donde los cineastas impregnan algo de sus vidas, carácter y temperamento. Asimismo logré observar y reconocer que los cineastas al convertirse en

guionistas, son los únicos capaces de escribir en imágenes algunos aspectos de su vida, aunque quizá no de forma consciente. Como lo describe Metz, C en *“Psicoanálisis y cine”*.

Dentro de la segunda categoría de análisis se tiene: sadismo y masoquismo en la relación de pareja de los personajes, Mími y Oscar. Al principio de la relación, presentan la estructura de la que habla Freud, en donde este amor es sensual, exageran las cualidades de su pareja ya que no se conocen el uno al otro y deciden vivir juntos. Hasta se juran amor eterno en unas sillas mecánicas de una feria.

Frases que dan testimonio de ese momento son:

*-“Nada supera el éxtasis de ese primer despertar...”*

*-“Tuve un vistazo al paraíso”, “Observaba toda la belleza del mundo encarnada en una sola forma femenina y supe con certeza ciega y repentina que ella era la indicada”*. Refiere esto Oscar, aunque no la conocía a profundidad como ya se dijo.

En otra escena se muestra que dejan de lado su vida profesional y social. Oscar señala: *“No salimos del departamento en tres días después de eso, éramos inseparables de día e insaciables de noche. Vivíamos de amor y croissants, ella renunció a su trabajo, no soportaba estar separado de ella”*.

En la película, se puede observar que en la estructura sadomasoquista existe un cambio de papel, del masoquista al sádico y viceversa. Dentro de las características de los personajes principales, y esto se debe a la situación que enfrentan en cada momento de la trama de la película.

En cierto momento escuchamos:

*-“Yo también la amaba, pero se nos acababa el crédito, estábamos en bancarrota sexual”*, relata Oscar. Pasando la relación a otro momento.

Este momento es cuando va demandando más su goce, en una escena se ve como Mími baila para él, a la mañana siguiente después del desayuno se

aprecia como derrama leche sobre su cuerpo de su boca y se acerca hacia Oscar para que la beba, es aquí donde podemos notar cómo empieza a cambiar la mirada de Mími. Éste cambio en Mími se sigue reflejando en la escena en que insiste a Oscar la deje que lo rasure, al hacerlo lo corta, no se si de manera accidental o no, lo que si se aprecia es que de acuerdo con su expresión facial lo disfruta, aquí se aprecian de manera más tangible algunos rasgos sádicos. Además se presenta una escena donde ella orina arriba de un televisor y él bebe la orina, como un acto de sumisión.

Asimismo se observa como **Mími** adopta una postura masoquista al creer que Oscar piensa que ésta gorda debido a que éste no quiere que se vista provocativamente en una cena con una editora. Ella no entiende que no es porque este gorda sino porque no es una forma adecuada de vestir para una cena de negocios, lo que si entiende es que por estar gorda ya no la va amar, empobreciendo así su Yo. Además al estar cenando ésta piensa que Oscar se estaba vendiendo con la editora, y que claro como sé siente gorda él ya no la desea, reafirmandole a éste que no hay alguien que lo desee más que ella.

Tienen una pelea a causa de lo anterior, ella amenaza con irse de la casa y al ver que Oscar no la detiene, ya que él piensa que es lo mejor, ella le pide que no la deje ir, él le dice de manera fría: *“está bien, tráeme un café...”*. Oscar comienza a salir con otras mujeres y más adelante en una pelea él la golpea y ella cae al suelo inconsciente. Al recobrar el conocimiento tras el golpe propiciado por Oscar, ella le dice que lo ama y se abandona nuevamente en él, proyecta su sadismo hacia su masoquismo.

Se aprecia otra modalidad de masoquismo cuando Oscar, le explica que ya no había que engañarse, que fue dulce mientras duró, pero se estaba volviendo agrio. Y en vez de entenderlo, Mími le pide que no la deje, a pesar de que Oscar le argumenta, que se denigra cuando esto pasa (la bofetada), ella no logra verlo así. Por lo que quizás inconscientemente esto le agrada. Incluso le dice ella que le da su vida y él le contesta que no quiere su vida que quiere la suya. Quizás este sea un vivo ejemplo del masoquismo moral del que habla Freud en *“El Problema Económico del Masoquismo”*, ya que cree que es la

culpable de que Oscar ya no quiera estar con ella y por tanto merece un castigo, es decir el maltrato por parte de su pareja

Más adelante, tras la conversación, Mími comprende que ya no le interesa a Oscar, abandona su casa, pero tiempo después llama diciéndole que no puede vivir sin él, decide ir a buscarlo y le pide de rodillas que no puede vivir sin él y Mími le dice:

-“Estoy dispuesta hacer lo que sea, gritame, pégame, está con otras mujeres, no me importa que ya no me ames”, “Hazlo por lástima”.

Con lo anterior, concuerdo con Freud en su obra “El problema económico del masoquismo”, en donde para éste el masoquismo, demuestra un gran peligro más que el sadismo, y esto es porque en el masoquismo el guardián de la existencia misma se narcotiza. Y pasa cuando a Mími deja de importarle su persona, solo por mantenerse junto a Oscar.

Oscar hace lo que ella le pidió, empieza a salir con otras mujeres, cuando está con ella en la relación sexual, a punto de lograr el orgasmo, él la nombra con otro nombre, esta se desconcierta y le lastiman sus palabras, pero no le dice nada; confirmando lo dicho por Stoller en “*Dolor y Pasión*”, en donde los participantes de prácticas masoquistas transforman ese dolor en placer, ya que su mente los obliga a hacerlo. Además se burla de lo que cocina y le dice cosas como: “Le tengo mucho respeto a mi dentista”.

Asimismo Oscar disfrutaba hacerle daño con sus palabras a Mimí, y ésta quizás inconscientemente disfrutaba de ello. ¿Porque no se alejaba de él? puede que ese masoquismo moral se convirtiera en erógeno. Llego a tal grado su masoquismo que dejó que Oscar decidiera abortar a su bebé, a pesar de que ella lo quería tener. Confirmándose con ello que existe un poder dirigido en el objeto de deseo.

Pero Mimí cambia su postura masoquista a sádica, cuando Oscar la deja en un avión sin dinero, rumbo a un viaje a un lugar donde ella no conoce a nadie,

después de que ésta aborta y él supuestamente, quiere arreglar las cosas con ella. Aunque en realidad la deja en el avión porque no haya otra forma para terminar la relación con ella, ya que no entendió que se estaban dañando cuando lo hablo con ella, ni cuando la trato mal, con el fin de que esta lo dejará. En la trama de la película se descubre que ella enferma en ese lugar por una infección a causa del aborto, y queda imposibilitada para volver a embarazarse. Después de dos años regresa a Paris y se entera que Oscar tuvo un accidente, lo visita en el hospital (dicho accidente podría verse como un acting-out, debido a que quizás extrañaba a Mími y esperaba que esta regresará, aunque éste no lo admitía), esto se explicará en el apartado de discusión.

Ella le expresa que recuerda el momento en que se juraron amor eterno, le extiende la mano y él intenta extendersele, pero ella lo jala a tal punto que lo tira al piso, provocándole una parálisis de la cintura para abajo y esta disfruta de lo que le hizo, suponiéndose que es una venganza de que él ahora al igual que ella ya no iba a tener hijos. Esto quizás ya sea algolagnia de la que habla Didier en *Sade, "El sadismo de los mártires"*, es decir placer en el sufrimiento intenso de la pareja.

Mími le da la noticia de lo sucedido, diciéndole que tiene dos noticias una buena y una mala, la primera es que estaba parapléjico y la mala es que ella lo cuidaría. Al explicarle que ella se encargaría de él, (le reafirma que ella tendría el poder dirigido al objeto) y que lo menos doloroso para él sería su parálisis. Aquí se observa lo dicho por Foucault en "Sexo, poder y gobierno de la identidad", en donde el sadomasoquismo pese a tratarse de una relación estratégica se caracteriza por su flexibilidad. Se sabe que hay dos papeles, pero nadie ignora que esos papeles pueden intercambiarse. Y esto sucedió en la relación de pareja de Mími y Oscar, quién era dominante asume el papel de pasivo, y a su vez, quien fuera pasivo adopta el papel de dominante.

Asimismo, Mími es la dominante positiva de la que habla Stoller, ya que realmente goza al hacerle daño a Oscar, porque no sólo alardea su sadismo sino que lo actúa llevando a un amigo de baile, a su casa a cenar, después de una fiesta a la que asistieron; se muestran ambos bailando ante Oscar,

mostrándole lo que nunca podrá hacer, se van a la recámara y tienen relaciones sexuales, mientras Oscar queda en el comedor escuchando todo, apreciándose que no lo disfruta, probablemente con el tiempo aprende a hacerlo, incluso, como él mismo comenta a Nigel: *“puedo ayudarle a procurarse los medios, ya que no le puedo negar lo que no le puedo dar”*, y al final se ve, que disfruta el hecho de ver a Fiona y a su esposa teniendo relaciones.

Como ya se dijo Mími, goza causándole daño a Oscar no sólo teniendo otras parejas sino, se burla de éste diciéndole: “Que no juegue con su cosa (pene), que de nada le va a servir”, que “nadie es capaz de odiarlo como ella”, incluso en su cumpleaños le regala una pistola para que se suicide. En vez de dejarlo morir, lo cuida para hacerlo sufrir en carne propia lo que ella sufrió. Este sadismo es del que habla Krafft-Ebing, en donde la emoción sexual va asociada a causar dolor y usar la violencia.

Por otro lado se puede observar que la pareja, obtiene placer a pesar de no mantener relaciones sexuales. Confirmándose lo expresado por Foucault en donde para él el placer físico no radica solamente en el placer sexual sino al causarle dolor a otra persona o recibirlo. Igualmente Javier Sáez, menciona en *“El macho vulnerable”* que el sadomasoquismo abandona lo genital como lugar esencial o principal de la sexualidad, y se ve desplazada a todo el cuerpo como lugar posible de experimentación de placer.

Además Mími es la que decide que Oscar se le acerque a Nigel y hable con este acerca de lo sucedido, para que ella pueda mantener una relación con este. Pero cuando Nigel le confiesa que esta enamorado de ella, ésta le dice que por eso nunca será suya, y éste le pregunta que si era sólo un juego, ella responde.-nunca dije que no lo fuera-. Aquí no tengo elementos suficientes para saber si finalmente decidió no estar con Nigel o sí simplemente jugó con él, al igual que Oscar y pretendía terminar con Fiona.

Por su parte el personaje de **Oscar**, toma una postura sádica cuando Mími le pide que a cambio de que no la deje la trate como quiera, como ya se mencionó, en vez de decirle que se acabo, refiere que “Todos tenemos algo de

sádicos y más cuando alguien está a tus pies como ella”, “Lo haría tan insoportable, que hasta ella lo odiaría”. Le dice demasiadas cosas con la finalidad de herirla como:

-“No te hagas la mártir”

-“Me da pena que me vean contigo”

Aquí se puede observar lo dicho por Freud en “*Más allá del principio del placer*”, en donde explica que el sadismo, es un instinto dirigido a dañar el objeto de deseo y que dicho instinto de muerte tiene como función la de dominar al objeto sexual. Pero él es más un dominante falso del que habla Stoller, que aunque goza haciéndole daño, lo hace más frente a las personas, alardeando de su poder y dominio. Cuando éste decide que aborte, y la ve mal en el hospital, piensa que hasta sintió compasión. No le importo abandonar a Mimi en un lugar que ella no conocía.

Por otro lado, al quedar parapléjico su postura es completamente masoquista, ya que pensaba que “*No era divertido herir a alguien que no significa nada para ti*” y por eso Mimi lo maltrataba; este a cada rato lloraba y le decía que mejor lo matara y que lo perdonará por lo que le hizo (tratarla mal y hacerle perder al bebé) adoptando una posición totalmente de masoquista, aun más que ella, ¿su masoquismo era moral?, ya que probablemente de una u otra forma este se sentía culpable por el daño que le hizo a Mimi. ¿Porqué no se alejo de ella?. Tan culpable se sentía que se caso con ella. Estaba pagando otras culpas. Pero antes del accidente cuando la relación estaba decayendo, él bebe la orina de esta en total sumisión. ¿Porqué le consentía a Mimi sus bromas e infidelidades?, y disfruta verse en el papel de sumiso hasta el punto de casarse con ella, gozaba observar a Mimi teniendo relaciones con otros hombres. Aunado a ello, las bromas que le hacía Mimi a Oscar sobre su parálisis y su sexualidad, este logra transformar estas bromas, en placer, inclusive él mismo se burla de su situación.

En contraste con Oscar y Mimi, la relación que mantienen los otros personajes, Nigel y Fiona es de total monotonía, ya que viajan por un aniversario de bodas. Fiona nada más se la pasa en su camarote y jugando a las cartas. Nigel decide

escuchar por morbo y placer el discurso de Oscar, él cual es totalmente perverso como menciona Braunstein, ya que este disfruta al contar sus inmoralidades, predica su propio evangelio acerca del sexo, se burla de la relación que tiene Nigel y su esposa ya que para él es demasiado aburrida, y le dice que es el oyente que siempre ha esperado, abriéndole a este un camino de lujuria a lado de Mimi. Aunado a esto Didier en *Sade "El sadismo de los mártires"*, aclara que el libertino expresa ante todo la voluptuosidad del hablar, de gritar, de injuriar y esto es lo que hace Oscar.

Nigel disfrutaba oyendo a Oscar aunque le diga cosas como: "Si te hace bien desahogarte adelante", claro Oscar le dice que gracias por ser tan compasivo de forma irónica, ya que se percata que este disfruta de las cosas que él no se atrevería a realizar.

Fiona en cambio parece ser dominante del tipo positivo, de la que habla Stoller en "Dolor y pasión", dicho tipo es el que no hace alarde de su dominación. Ya que le dice a Nigel que si él lo hace ella lo va a ser mejor (refiriéndose a la infidelidad, que quiere tener este con Mimi) y así es, mientras Nigel teme acercarse a Mimi ésta lo hace y tiene sexo con ella. Oscar se burla de él y le dice que se una al club (será al de los masoquistas) esto sucede en la fiesta de año nuevo. Cuando Fiona y Mimi tienen sexo. Nigel va a buscarla al camarote de Mimi, se encuentra a Oscar y éste le dice que las hubiera visto que eran como dos Ninfas, que Fiona tenía un gran potencial, adoptando una posición sádica, ya que disfruta ver la cara de angustia que tiene Nigel. Reafirmando con esto lo dicho por Foucault, en donde para él, el sádico disfruta mirar el martirio que le brinda al masoquista. Cuando Nigel se la quiere llevar, Oscar saca una pistola (la que le da Mimi) y lo amenaza, éste le dice que puede herir a alguien.

Oscar le dice a Mimi, mientras esta duerme que fueron demasiado voraces, la mata y se mata él. Por otro lado Oscar quizás pudo asesinar a Mimi y matarse por placer, de este placer habla Didier en *Sade "El sadismo de los mártires"*, en donde explica que para Sade el asesinato no atenta contra la naturaleza, y quizás la muerte era lo único que les faltaba para sentir placer.

Otra categoría de análisis que no se esperaba encontrar fue el de la **sublimación** (que se refiere al proceso por el cual se restituye un deseo inaceptable con una actividad que es semejante al deseo, pero que no entra en conflicto con el sistema propio de valores, descrita por Freud); en los personajes de Oscar y Mimi, en donde él quizás sublima sus deseos sexuales en la literatura y ella en el baile, antes de conocerse. Pero se esfuma el baile y la literatura, durante el transcurso de la relación, en Mimi surge el baile cuando adopta una posición sádica y Oscar, aunque ya no escribe al contarle su relación de pareja a Nigel, se aprecia que el modo de contarla es como si fuera una novela.

La cuarta categoría de análisis, dentro de esta investigación hace referencia a las **técnicas sadomasoquistas**. Son de las que habla Stoller como las ataduras, los azotamientos y la representación de personajes tales como el puerquito que representa Oscar. Foucault, dice que estos juegos son relaciones estratégicas, en donde hay dos papeles el de amo y el de esclavo, revestidas de placer físico. Igualmente menciona que las relaciones sadomasoquistas, son teatro, en donde montan la escena y luego representan la pareja su papel de forma apropiada dentro del escenario; para él es un juego erótico en el que tocan y satisfacen porque sólo es teatral, aunque el dolor sea intenso. Y esto fue lo que hicieron, montaron la escena y cada uno intentaba representar, de la mejor forma su papel. Aquí también observé el masoquismo femenino del que habla Freud, ya que a Oscar le excita sentirse humillado por una bella mujer.

Un ejemplo de estas técnicas es cuando acuden a una tienda de juguetes sexuales y compran una variedad de ellos. Señalando Oscar: *“siempre tuve la sospecha de que sería muy placentero ser humillado por una bella mujer, hasta ahora me doy cuenta en qué me estaba metiendo...”*. Se muestra a Mimi en esa escena utilizando ropa de piel, látigo y la navaja, la misma con que ya lo había cortado al tratar de rasurarlo, probablemente lo disfrutó y esperaba la ocasión de repetirlo, podría tener aquí Oscar rasgos de masoquista erógeno, el

cual extiende el placer hacia todo su cuerpo, no sólo a la genitalidad, y encuentra en el dolor el placer.

Oscar le comenta a Nigel: *“nos encerramos con nuestros juguetes, no salíamos nunca, no veíamos a nadie más. Supongo que es demasiado para cualquier pareja”*. Ésta pareja se aleja de la realidad y se rigen por el goce.

## DISCUSIÓN

Este trabajo parte de un marco teórico para la realización de la lectura la cual está abierta a cualquier crítica o comentario, ya que por el método utilizado se puede concebir el mismo objeto de maneras distintas y no dudo que otras personas aún teniendo el mismo marco teórico, pueden percibir otros aspectos. Aquí se describirán puntos que no aparecen dentro de la lectura y algunos dentro del marco teórico, todo esto para ampliar la visión del lector respecto a la mirada que se hizo de la película “Luna Amarga”. Estos puntos son:

- Al decir Oscar que “Supo con certeza ciega y repentina que ella era la indicada”, pienso que era la indicada, ¿pero la indicada para qué? ¿Para despertar su perversión?; porque la primera vez que ellos se ven es en un autobús y ésta no trae boleto de abordaje, él le proporciona el suyo y lo bajan del autobús y ésta no dice ni hace nada. Pudiendo representar con ello, que ella es capaz de transgredir las normas sociales, y esto le pudo haber atraído a Oscar, quién le admitió su comportamiento y además se lo encubrió. Igualmente lo vinculo con Freud en “Psicología de las masas y análisis del yo”, en donde se menciona que se ama siguiendo el tipo de elección narcisista del sujeto, lo que uno fue o ha perdido, o que posee los méritos que uno tiene. En este caso Oscar dijo que es la indicada, porque al transgredir ella las normas sociales, éste se identifica con su comportamiento, debido a que el perverso goza con transgredir las normas sociales.
- Asimismo encontré un intercambio de roles en la relación, presentando diferentes matices. Éste es un punto que considero de suma importancia, ya que se aprecia en la obra el constante cambio de roles en los personajes principales. Ya que como he citado, todos hemos desarrollado a lo largo de nuestra constitución psicosexual rasgos de los pares antitéticos, de los que nos habla Freud, específicamente aquí habló del sadismo y masoquismo.

- También pude observar el masoquismo moral en el filme en dos ocasiones, en el personaje de Mími cuando se siente poco atractiva y piensa que por eso Oscar ya no la desea, mientras que Oscar lo presenta cuando está lisiado, y siente merecerlo por lo que le hizo a Mími en un pasado. Sin embargo en el caso de Oscar se pudo convertir en erógeno porque disfrutaba de lo que le hacía Mími, le pedía que lo matara y cuando está le regala una pistola en su cumpleaños, él no se dispara (significándole ese regalo la vida y la muerte).

Igualmente se encontró el masoquismo femenino del que habla Freud, S (1915) en el texto *“El problema económico del Masoquismo”*, que se aprecia en Oscar, durante las escenas donde es sujetado a una silla por Mími y corta su ropa con una navaja, tirándolo después al suelo, representando con esta escena que es un niño malo, y que su odiosa pero amorosa madre debe castigarlo.

- Se observó el rol de dominante positivo a que alude Stoller, es algo que se aprecia claramente en las protagonistas, Mími y Fiona, que no necesitan hacer alarde de su lado perverso, sino que lo actúan, lo gozan y no necesitan ser escuchadas, a diferencia de Oscar y Nigel.

Además Mími no sólo es la dominante positiva por no alardear de su dominación sino por ser la única de la relación de pareja que no se da cuenta en casi toda la trama de la película que su relación se basa en el dolor y en el sufrimiento, ya sea que lo reciban o que lo causen. Y cuando se da cuenta quien es la persona que mantiene su goce, decide no relacionarse con Nigel y llega al goce máximo con Oscar con la muerte.

- Creo que uno de los puntos más importantes que observé es la importancia del discurso para el perverso que menciona Braunstein, N. (1998) en su libro *“El Goce”*, en Oscar quien necesita contarle a Nigel su historia, y goza con la angustia de éste.

- Se puede apreciar el accidente de Oscar, como un “acting out”, el cual es definido por Laplanche y Pontalis (1983), en “Diccionario de Psicoanálisis”, “como un término utilizado en psicoanálisis para designar acciones que presentan casi siempre un carácter impulsivo relativamente aislable en el curso de sus actividades en contraste relativo con los sistemas de motivación habituales del individuo y que adoptan a menudo una forma auto o heteroagresiva. También pueden considerarse como acting-out algunos accidentes ocurridos a un individuo sintiéndose éste ajeno a su producción”. Para mí esto se parece a lo que le sucedió a Oscar, porque al contar la historia de su relación con Mími a Nigel, le menciona que durante el tiempo que está sin Mími, se gastaba su dinero en mujeres y alcohol, que era insaciable, que por fin estaba libre, que su vida era de noche, pero que en algunas ocasiones pensaba ¿qué sería de Mími?. Y cuando dice esto, se ve en una escena que él le abre la puerta de un taxi, en estado de ebriedad a una mujer y no se fija que viene un autobús el cual lo atropella en ese momento; quizás inconscientemente buscaba castigarse por lo que le hizo a Mími y porque no decirlo, la quería de vuelta. En resumen es un acto en lo real en donde busca ponerse un límite a su propio goce, en donde pasa a ser objeto primero de la medicina y después de Mími.
- Otro punto a discutir es la identidad y la identificación, que por una parte se expresa entre Oscar y Nigel, quienes se unen de alguna forma desde el inicio, porque hay algo en ellos que los hace permanecer así, y eso bien puede ser la identificación.
- Durante el transcurso de la película me llamaron la atención los cambios físicos y de actitud de Mími en el transcurso de la película, al principio de su relación de pareja con Oscar, ella presenta un atuendo y una actitud de ingenuidad. Pero cuando el personaje de Oscar la arremete y ésta se deja agredir, porque ella misma se lo pide con tal de que no la deje, empieza a autoagredirse, al cortarse poco a poco el cabello y adopta ya una postura totalmente masoquista en donde para Foucault, la persona masoquista goza cuando la persona dominante la ve martirizada y victimizada. Deja de bailar, porque piensa esta que el baile nace del corazón y el suyo está roto.

Él mismo Oscar narra que logró lo imposible, que perdió su cuerpo y belleza Mími, sufría erupciones nerviosas de la piel. Para mí se transforma en una persona totalmente sumisa. Aquí observó lo dicho por Freud en *“Pulsiones y destino de pulsión”*, en donde el objeto es resignado.

Cuando ella lo visita en el hospital después de dos años de no verse y ser abandonada en un avión rumbo a Martinica, su apariencia y actitud de Mími son diferentes, es más seductora, usa ropas oscuras y ceñidas al cuerpo, los tonos del color de su maquillaje también son oscuros. Se observa más segura de lo que quiere y lo que quiere es dañar a Oscar. Es incapaz de doblegarse nuevamente, todo lo que paso la hizo cambiar, pero Oscar no se da cuenta de esto y la insulta nuevamente, creyendo que es la misma de hace dos años. Pero ella aunque quiere mantener aún el goce con Oscar pero ahora adopta el papel de dominante es decir de sádica.

- Opino que si Oscar no quería este tener un bebé con Mími, por su amor a la libertad, creyendo probablemente que un bebé sería una atadura en su vida profesional y de pareja. En la trama de la película Oscar dice que él no se imaginaba como papá, criando un bebé, por lo que decide que aborte su pareja. Esto lo vinculó con lo dicho por Didier (1998), en su texto *Sade “El sadismo de los mártires”*, él cual menciona que las personas jamás deben poseer un ser libre y como ya se dijo el tener un bebé podría representar una atadura. Sin embargo también creo que Mími deja que Oscar decida que aborte el niño, como parte de su masoquismo, es decir como parte de su fantasma perverso ya que ésta en calidad de objeto del goce del otro.
- Observé que el cambio de masoquismo a sadismo en Mími, con la música de la película *“Luna Amarga”*, ya que se escucha en momentos relevantes de la trama, por ejemplo cuando Oscar baila durante una fiesta con otras mujeres e insulta a Mími, está tiene como fondo musical, la canción del grupo Eurythmics de nombre *“Los dulces sueños, están hechos de esto”*. Para mí la letra de la canción representa lo que ella estaba pasando por ese momento, parte de la letra de la canción dice esto:

“Los dulces sueños, están hechos de esto  
 Quién soy yo, para estar en desacuerdo  
 Viajar por el mundo y los siete mares  
 Todos estamos buscando uno  
 Algunos de ellos quieren utilizarte  
 Algunos de ellos, quieren acostumbrarse por ti  
 Algunos de ellos quieren engañarte.”

“Yo te utilizo y abuso de ti  
 Yo conozco lo que tienes dentro  
 (Murmurando) sostengo tú cabeza  
 Moviéndose sobre mi hombro, levanto tú cabeza  
 Sostengo tú cabeza, moviéndose  
 Levantó tú cabeza, moviéndose  
 Sostengo tú cabeza, moviéndose”

“Yo voy a utilizarte y abusarte  
 Yo voy a conocer lo que tienes dentro  
 Te usaré y abusaré  
 Yo voy a conocer lo que tienes dentro”

La canción habla de que si una persona (Mími) adopta un papel de sumisa y de abusada, quién es otra persona (Oscar) para no hacer esto con ella, si es ella misma quien se lo pide, además al mencionar que conoce lo que tiene dentro, durante la trama de la película, preguntaría aquí sí ¿Oscar la conoce porque tiene la misma estructura sadomasoquista que ella? haciéndole todo lo que él quiere que le hagan, y cuando Oscar queda parapléjico termina esto por suceder. Asimismo al decir que al viajar por el mundo y los siete mares, todos estamos buscando uno, quiere decir que todos estamos buscando a alguien con el que nos identifiquemos, aunque esta identificación sea perversa.

Por otra parte cuando Mími adopta un papel dominante o sádica en la relación de pareja también sale con otras personas, para intimar con ellas sexualmente, como lo haría en su momento Oscar, y durante una fiesta ella baila, una canción que representa en forma general que la hizo cambiar, dicha canción es “Sobreviviré”, interpretada por Gloria Gaynor:

“Al principio tenía miedo, estaba petrificada. Pensaba que nunca podría vivir sin ti, pero entonces pasé tantas noches, pensando en el daño que me hiciste, que me hice fuerte y aprendí a salir adelante. Y ahora que haz regresado del espacio exterior. Simplemente entre y te encontré aquí, con esa mirada triste en tú cara...”

Tenía que haber cambiado esa estúpida cerradura, tenía que haberte obligado a dejar la llave si hubiera pensado por un instante que volverías para molestarme. Ahora vete, sal de aquí. Simplemente date la vuelta porque ya no eres bienvenido.

No eras tú el que quería hacerme daño diciéndome adiós?  
 Pensabas que me desmenuzaría, pensabas que me echaría y moriría  
 ¡Oh, no sobreviviré!. Mientras sepa como amar, sé que me sentiré viva  
 Tengo toda la vida por delante y tengo todo mi amor para dar  
 Y sobreviviré, yo sobreviviré.

Saque fuerzas de flaqueza para no desmoronarme. Me mantuve fuerte para recomponer los pedazos de mi corazón roto y pasé tantas noches sintiendo lástima de mí misma  
 Solía llorar, pero ahora voy con la cabeza alta y tú me ves alguien nueva

No soy esa pequeña persona encadenada que todavía está enamorada de ti  
Y tú crees que puedes llegar de sopetón y encontrarme libre ? pero ahora reservo todo mi amor para alguien  
que me ama.”

Además con esta canción Mimi en una escena de la película le plantea a Oscar que al dejarla en un avión rumbo un lugar desconocido para ella, le fue difícil al principio salir adelante, que estuvo a punto de morir, pero que alguien se había compadecido de ella y le dio trabajo de recamarera en un hotel, parecería que durante este tiempo ella recordó todo el daño que le había hecho Oscar y esto le dio fortaleza para que ella un día se vengará de lo que él le hizo. Ya que recuperó su belleza y volvió a bailar y al hacerlo recompuso su corazón el cual había dicho que estaba roto, cuando tuvo una postura masoquista. Y cuando se sintió segura, volvió, para vengarse del daño que le causo Oscar, adoptando con ello un sadismo.

También la melodía de la película del mismo nombre “Bitter Moon”, tiene relación con la trama de la película; esta melodía es compuesta por Vangelis. Este músico realiza la melodía y la letra de esta, por petición de su amigo Polanski, basándose en el guión de la película, por eso es imposible que no se relacione con el filme. La letra de la canción es la siguiente:

“Luna Amarga”  
Luna amarga que llegas  
Hasta la ventana oscura y siniestra  
Rebotando la luz de tú aventura  
Sobre la casa inerte, sobre su casa bella.  
Y la noche comienza...

Este párrafo, explica cuando Mimi llega a la vida de Oscar y este a su vida, los dos ven en el otro una aventura, quizás más que una aventura una forma de no sentirse solos.

Sobre tú cama descansan  
Mi pasión y mi deseo  
Mi amor, mi sueño  
Mi vida entera en un punto  
Mi vida entera en tú cielo  
Y la noche avanza...

Para mí aquí se explica, el principio de la relación, en donde ambos están a merced del goce.

¡Oh luna llena de dulzura!  
¿En qué momento te nublaste?  
¿Cuándo moriste en la oscuridad de la noche?  
¿Cuándo la noche te cubrió de negro?

Pero al satisfacer sus deseos, se empieza a extinguir la relación, aunque no se sabe en que momento decayó más, si fue cuándo Oscar maltrata a Mími y la dejó en el avión o fue cuando Mími se desquita de lo que le hizo Oscar.

Porque la vida se nublo contigo  
 Se fueron los sueños y esperanzas  
 Se fue mi pasión, mi deseo  
 Y esa llama ardiente de tú mirada.  
 Y la madrugada llega...

Este párrafo hace referencia, durante la trama cuando se ve que Oscar y Mími, dejan su vida de lado tanto a nivel profesional como social, y se extinguen sus sueños de ser una bailarina y un escritor. Asimismo puede hacer alusión cuando el personaje de Oscar dice que a pesar de estar a lado de una mujer bella, no le atrae, perdiendo con ello su pasión y su deseo.

Ya es el siguiente día  
 Como vivir sin ti ni tú dulzura  
 Como llenar el vacío de tú ternura  
 Como olvidar tú rostro en la noche oscura.

Oscar al abandonar a Mími, en el avión, comenta que disfrutaba del dinero y las mujeres, pero que en algunas ocasiones se acordaba de Mími.

Ya es el siguiente día  
 Y la luz de tú rostro se nubla  
 Como la luna amarga en noche de lluvia  
 Como la llama que en mi mente arde  
 Quemando consigo tú recuerdo y tú figura

Mími regresa como ya se dijo antes, causándole paraplejia a Oscar y deciden estar juntos como ya se dijo en otro punto porque el goce sólo lo pueden tener entre ellos.

Ya es el siguiente día  
 Y la vida comienza y termina....

Aquí la vida comienza para la pareja de Nigel y Fiona, después de la aventura con Oscar y Mími, ellos deciden estar juntos, y me surge la duda ¿sí es para seguir con la misma estructura de pareja que tenían?, o es ¿para seguir los

pasos de Oscar y Mími?. Y termina la vida, en el momento que Oscar se da cuenta que le están causando daño a las demás personas, y aunque antes tenían sólo relaciones sexuales con otras personas, no se involucraban tanto como lo hicieron con la pareja de Nigel y Fiona.

- Otro punto al que presté atención es cuando la postura de sumisa Mími, la representa al bailarle una variante de “La Danza de los Siete Velos”, en donde la odalisca, es decir la esclava del Sultán, le bailaba y se ponía literalmente a sus pies. Igualmente el faraón podía tener varias mujeres, tratarlas como deseara sólo a cambio de comida y vestido, es decir de protección. Y es quizás lo que ella le quiso significar con este baile a Oscar, que se pone a sus pies a cambio de sexo y comida, porque se observa una mejor posición económica por parte de Oscar. Además en otra escena ella le dice que no le importa que la engañe con tal de que no la deje, es decir que acepta la poligamia.

Lo anterior lo relaciono con el texto “Pulsiones y destino de pulsión”, en donde Freud habla de que en el masoquismo, el objeto es resignado y sustituido por los deseos de la otra persona, en otras palabras Mími le significa esto a Oscar al bailarle la “Danza de los siete Velos”, que es por tradición un baile puramente sensual y de sumisión.

- También observé que Oscar a cada rato compara a Mími cuando es dominada por él, con la perra de su vecina, pienso que la mayoría de la gente sabe que a un perro, se le trata bien o mal, y siempre esta a nuestras órdenes. Asimismo recuerdo que Oscar al dejar a Mími en el avión, que cuando la gente se quiere deshacer de los perros, van a un lugar lejano, los distraen y los abandonan a su suerte, y muchas veces estos vuelven, y esto paso con ella.
- Asimismo respecto a la sumisión pienso que al decirle a Oscar que es un tigre y macho (significante simbólico), al principio de la relación, lo comparo con nuestra cultura en donde la palabra macho es dada al un hombre dominante, que no respeta nada ni a nadie, también es el hombre que tiene derecho a tratar a su pareja como quiere, ya que se considera este el dueño de ella y puede tener varias mujeres. Cuando le dice ésta tigre, le esta significando (significante

imaginario) a él, que es todo una fiera en la relación sexual, es decir que parece saber lo que quiere una mujer y la satisface en el plano sexual. En otro momento Mími decide castigarlo diciéndolo tigre a Oscar (en forma irónica y con el afán de hacerle daño) cuando ya está parapléjico, sobre todo cuando mantiene sexo con un muchacho que lleva a su casa después de una fiesta.

- Además refiere el personaje de Oscar que quería seguir los pasos de escritores como: Hemingway, quien tuvo una vida de desgracias y de guerras, entre sus obras más conocidas se encuentra “El viejo y el mar”, que le hace ganar el premio Pulitzer, también logra el Premio Nobel a la Literatura, pero decide suicidarse con una escopeta, dejando sin publicar más de 3000 manuscritos. Realidad o fantasía, el personaje de Oscar termina suicidándose y no logra publicar sus manuscritos.

Otro escritor del que quería seguir sus pasos es Henry Miller, escritor estadounidense, que desencadenó polémicas al hablar abiertamente del sexo como es en la trilogía de Sexos (1949), Plexos (1953) y Nexos (1960). Además su obra ha sufrido de los ataques de la crítica feminista, debido a su retrato de la potencia masculina frente al masoquismo femenino. En verdad Oscar siguió sus pasos al convertirse en una persona dominante frente a Mími.

- Para mí creo que el personaje Hindú que aparece en algunas ocasiones en la trama, es el vínculo entre los personajes de Nigel y Fiona con la realidad. Pero en el caso de Oscar y Mími, no existió alguien que los situara en la realidad y sólo al final de la trama Nigel le dice al personaje de Oscar que puede herir a alguien y probablemente fue ahí donde el cayó en la realidad de que la relación estaba basada en el dolor del otro.
- Respecto a si se amaban o no los personajes de Oscar y Mími pienso que quizás si llegaron a amarse ya en las relaciones existe una ambivalencia de odio y amor, sin embargo no lo puedo asegurar por lo que dejo abierta la pregunta de si se amaban o no. Para mí un ejemplo del amor de Oscar hacía Mími es cuando ella baila con otro hombre, provocándole celos y éste dice *“Siempre había creído que la infidelidad era lo más excitante de una relación, pero por qué me dolió”*

(para mi es porque la amaba). Además como ya se dijo su amor estaba sustentado en el dolor ya habían probado de todo para mantener su goce, y esté culmina con la muerte. Sino ¿porqué ella volvió?, ¿porqué él no se alejo de ella, si lo dejo parálítico?

A diferencia de la relación que mantienen Nigel y Fiona tienen componentes puramente tiernos, es decir se aman, a pesar de conocer sus defectos y virtudes, retomando aquí, la postura freudiana en *“Psicología de las Masas y análisis del yo”*. Y este amor se observa después de la infidelidad por parte de Fiona y los engaños de Nigel, manteniéndose juntos, ya que su relación de pareja había durado siete años y se conocían casi por completo. Además de que el mismo Freud dice que no sólo los perversos pueden reemplazar la meta sexual normal, sino que todas las personas logran hacerlo durante cierto período. En otras palabras, después de que se causan daño mutuamente (reemplazan la meta sexual normal que son las caricias, la ternura), por un tiempo y después deciden estar juntos.

También ¿Puede ser que Oscar y Mími envidiaran la pareja de Nigel y Fiona?, porque para ellos les representaba una pareja estable y más apegada al mundo real, siendo elegidos estos, porque querían ver hasta que grado lograban que estos transgredieran su moral y su supuesto amor, obteniendo con ello placer. Con esto no quiero decir que un perverso deba planear todo, sino que se procura los medios para mantener el goce, es como dice Stoller (1998), montan la escena y representa cada uno su papel de la mejor forma. El mismo Braunstein (1998) en *“El Goce”* afirma que para el perverso el único problema que tiene es el de cómo procurarse los medios para asegurarse el goce.

- Me parece importante resaltar el título de la película **“Luna amarga”**, porque considero que de ahí surge la clave de la trama de la película. Cabe mencionar que esta percepción es un poco extensa, pero sólo así se puede comprender. Quizás a simple vista o como símbolo no diga nada pero al conocer que la persona sadomasoquista cambia de postura según la situación que enfrente, se puede relacionar con la luna tan cambiante, ya que esta tiene diferentes fases lunares. También es bien conocido que el fenómeno de las mareas se debe al

magnetismo del sol y de la luna con el movimiento de la tierra. Por lo que se han hecho diferentes investigaciones y se cree que influyen los ciclos lunares o fases de una u otra forma en el comportamiento de las personas, y esto se asienta más en los pacientes psiquiátricos, cuando hay Luna Llena se ponen más agresivos que otras veces, aunque no se ha podido comprobar científicamente qué de la luna hace que el comportamiento de las personas varíe, a estas personas se les conoce como lunáticos.



Los lunáticos eran considerados como incurables, así lo menciona Foucault en “Historia de la locura”. En el siglo XVI, se cita a la Luna entre las causas, así sean accesorias, así sean coadyuvantes de la locura. Leuret y Guislain admitirían la influencia de la Luna sobre las fases de la excitación maniática, o al menos sobre la agitación de los enfermos, atribuidos estos cambios a la influencia cósmica. En el curso del siglo XVIII, resurge completamente esta teoría transformada y cargada de significados que no poseía antes. En su forma tradicional designaba una influencia inmediata-coincidencia en el tiempo y cruzamiento en el espacio- cuyo modo de acción estaba situado por completo en el poder de los astros. Para Taquín por el contrario, la influencia de la Luna se despliega según toda una serie de mediaciones que se jerarquizan y se envuelven alrededor del hombre mismo. La Luna actúa sobre la atmósfera con tal intensidad que puede poner en movimiento una masa tan pesada como el océano. Ahora bien el sistema nervioso, de todos los elementos de nuestro organismo, el más sensible a las variaciones de la atmósfera, actuará con violencia sobre las personas cuya fibra nerviosa sea particularmente delicada: “Siendo la locura una enfermedad absolutamente nerviosa, por lo tanto el cerebro de los locos debe ser infinitamente más susceptible a la influencia de esta atmósfera que recibe, ella mismas, grados de intensidad según las diferentes posiciones de la Luna por la relación a la Tierra” (Foucault, 1998).

Por lo que surgen dos teorías acerca de la relación de la luna con el comportamiento de la gente, una cósmica y otra biológica, por lo que como ya se había planteado no se sabe a ciencia cierta como influye, en comportamiento de la gente.

Relacionando lo anterior con la trama de la película y en que manera influye en el comportamiento de las personajes. Un ejemplo de ello lo observo cuando salen la primera vez Mími y Oscar la toma que se observa de la Luna es de fase Nueva, la cual habla de una nueva ilusión, llena de vida, y de cambio de vida.

Después cuando se empiezan a conocer aparece la Luna Creciente, que para mi habla del crecimiento de su relación como pareja, pero al final aparece la Luna llena, representando que ya habían llegado al tope de la relación es decir su ciclo se había terminado. Incluso Oscar menciona cuando deja a Mími en el avión que miraban la misma luna bella (Luna Nueva), pero ella de manera diferente. Que todo depende del estado de ánimo, para él era como un fresco durazno. Tan fresco que él aprovecho el tiempo que dejo de ver a Mími para estar con cuanta mujer se le presentara, derrochando el dinero que su abuela le había dejado.

Asimismo la luna, es hermosa y enigmática para muchos, y Mími regresando del viaje se convirtió en eso, pero detrás de esa belleza encubría todo el dolor y deseos de venganza en contra de Oscar. Lo siguiente se relaciona con esto:

“La belleza encubre la fealdad, la riqueza la indigencia, la infamia, la gloria, el saber la ignorancia” (Foucault,M.,p.53).

Además la luna llena para mi influyó en el comportamiento de Fiona al tener sexo con Mími y dejar de lado a Nigel, él cual pensaba que el terminaría de esa forma con Mími. Influyo tanto la luna que provoco una marea el día de fiesta de fin de año.

Por último opino que si la luna es amarga es porque esa luna nueva llena de ilusiones respecto a la relación de pareja, término siendo luna llena, en el momento en que Oscar decide terminar con la relación de la única forma que se podía matándose. Al no percatarse que la relación ya no funcionaba la fueron amargando cuando ya que el único medio para estar juntos era haciéndose daño.

- Asimismo pienso que el **barco** tiene un significante y Foucault lo explica en "*Historia de la Locura de la época clásica*", en donde hace referencia al siglo XVIII, en donde después de una epidemia en Europa de lepra y enfermedades venéreas da como resultado una ola de enfermos mentales y como no sabían que hacer con ellas eran enviadas a barcos y se les expulsaba de sus comunidades, con el fin de que el agua del mar los purificara. La navegación libraba al hombre a la incertidumbre de su suerte; cada enfermo mental quedaba entregado a su propio destino pues cada viaje, potencialmente era el último.

Lo anterior se puede relacionar con la trama de la película, donde los personajes se encuentran en un barco, en donde se desarrolla la historia y Mími le pregunta a Fiona ¿Qué a donde va? Mientras está le dice que a Estambul, Mími le dice que "más lejos, mucho más...", quizás porque en su inconsciente ella sabía que tanto Oscar como ella ya habían llegado al límite y para ella el significante de este viaje pudiera ser que era el último. Además al hablar Oscar de su relación con Mími a Nigel, pudiera también representar que con ello, purificarían el daño que se hicieron.

También es importante señalar que Foucault cita a Tauler, quien menciona que la navecilla era llevada mar adentro y como el hombre se encuentra en estado de abandono, entonces afloran en él todas las angustias y todas las tentaciones, y todas las imágenes y la miseria. Por eso quizás a Oscar, se le hizo más fácil hablar con Nigel y creyó que era el elegido para ser su oyente. Además todo el conflicto entre la pareja de Fiona y Nigel surge a través de la tentación y lujuria que les ofrecen Mími y Oscar.

- Además encontré que el **mar** como símbolo representa los sentimientos más profundos y extensos, entre las personas, por lo que al estar agitado por la marea el día de año nuevo (la marea surge por la relación entre la luna y la tierra) puede ser que como símbolo el mar signifique que las emociones estaban confundidas y por eso Fiona termina teniendo relaciones sexuales con Mími, y cuando la marea se acaba, se vuelve a juntar con su esposo. Cuando Oscar se mata y mata a Mími; es durante la madrugada de Año Nuevo, representando para Nigel y Fiona, que empezaban el año, dejando atrás sus engaños y tenían una oportunidad de seguir juntos como pareja.

## CONCLUSIONES

En el primer capítulo me percate que el arte pudo haber surgido de la necesidad que ha tenido y tiene el hombre por explicar el misterio del mundo y las cosas. La duda que tuve respecto a sí el hombre al no poder dominar la naturaleza y sus misterios se conforma con hacerlo por medio del arte, considero que sí, pero también lo hace con la ciencia y la tecnología. Comprendí además que no existe una sola definición de lo que es el arte, ya que esto conlleva a la idea de lo bello y lo bello tiene que ver más con la cultura de cada pueblo. Asimismo el que crea arte es decir el artista, puede hacer una representación de la realidad, pero esta realidad no necesariamente es social, sino puede ser la representación de su propia realidad, en otras palabras ya sea consciente o inconsciente, el artista en su obra puede expresar deseos, experiencias o anhelos.

Entendí que existen diversas disciplinas artísticas, que al igual que la definición del arte, estas se explican a través de la cultura. Sin embargo son siete las disciplinas más reconocidas, las cuales son: arquitectura, pintura, escultura, música, literatura, teatro y la disciplina artística más reciente es el arte cinematográfico. El cual se desarrolla hacia 1890 de la unión de la fotografía, la que registra la realidad física, con el juego de persistencia retiniana. Que hacía parecer que los dibujos se movían.

La intención de esta disciplina al principio de su creación, tuvo dos vertientes la de grabar la vida tal como es y dramatizar la vida para efectos artísticos, pero al pasar el tiempo, se observa que se impregna la fantasía, en donde se presentan historias de unicornios, monstruos, dragones, juguetes que tienen vida, personas que vuelan, es decir que ya no sólo se presenta la vida cotidiana, sino que presenta una realidad que no existe, que sólo existe en las fantasías de sus creadores y tratan de hacer aunque sólo en ficción estás fantasías en su realidad.

Al hablar de fantasías, percibí que las críticas que hacen algunas personas a ella, provienen generalmente de personas adultas, que ven el mundo de forma

racional, no permitiéndose dar pie a la imaginación, la cual no es mala sino se utiliza en exceso y se vive en un mundo de fantasía. Al utilizar la fantasía en ocasiones nos ayuda a resolver problemas de la vida cotidiana, a olvidarnos aunque sea por un instante de esta realidad social, la cual muchas veces no entendemos y por consiguiente no nos gusta. Además la fantasía es una compensación de algo que carecemos y que sólo por medio de ella podemos alcanzarlo. Y en el arte ya sea cinematográfico u otra disciplina artística, existe la sublimación de deseos inconscientes, cabe mencionar que la sublimación es un mecanismo de defensa, siendo esta la más creativa y evolucionada.

Muchas veces la fantasía se confunde con un sueño, pero esta surge en estado de vigilia y el sueño en estado onírico. Lo curioso es que el sueño tiene un estrecho vínculo con el cine, ya que en los dos existen deseos inconscientes o reprimidos, del que sueña y del artista cinematógrafo.

Asimismo dentro del cine como en cualquier disciplina artística, existen tradiciones, entre las cinematográficas se encuentra la documental, de dibujos animados, experimental y la narrativa de ficción de donde surge el cine erótico, que para mi gusto en sus inicios dejaba mucho que desear porque en la pantalla, solo se observaban clandestinamente desnudos de mujeres, sin una historia dentro de la trama, que para variar usan una vez más a la mujer como objeto sexual. Con el tiempo, surgió el cine de educación sexual, según esto para prevenir a los jóvenes de los peligros del sexo, pero dichas películas tenían una doble moral ya que llevaban un mensaje de que las relaciones sexuales se deben tener por amor y sólo después de estar casados, ya que si no sus vidas se arruinarían.

A su vez del cine erótico, nace el cine sadomasoquista, en donde el placer se obtiene a través de la tortura, aquí el cineasta trabaja con las fantasías sexuales de algunas personas, las cuales muchas veces en la vida cotidiana, son incapaces de mantener este tipo de relaciones.

Más que detenerme a repetir, las principales corrientes del cine erótico, pienso que es necesario aclarar que esta modalidad muchas veces se confunde con el

cine llamado pornográfico en donde no hay una trama dentro del guión y si la hay no es lógica, limitándose a la representación de las relaciones sexuales, que desafortunadamente para mi y para muchos no solo es sexo entre personas adultas, sino es con animales, muertos, niños, ancianos, mujeres embarazadas etc., y aun cuando su creación y su venta es prohibida, se dice que son las que más ganancias económicas generan a sus productores. Pienso que los cineastas, si se pueden llamar así crean estas películas, aprovechándose de las fantasías y perversiones de las personas, con el fin de ganar dinero, dejan de lado al cine como arte y sólo lo perciben como industria.

El cine erótico como ya dije muchas veces se confunde con el cine pornográfico, pero el pornográfico para mi tiene que ver con el acto carnal burdo y el cine erótico, tiene que ver con la estética, en otras palabras con lo bello y lo artístico. En donde el cuerpo humano para algunos es arte y para mí es la forma artística más perfecta y bella que existe. Sin embargo la idea de que es erótico y pornográfico, posee vínculo con la tolerancia social de cada cultura; ya que en ocasiones el erotismo puede transgredir las costumbres de la sociedad. Y no dudo que el cine pornográfico pueda tener elementos artísticos en el vestuario, escenografía, incluso el guión, si es que lo hay. Además algunas personas piensan que si el cuerpo es arte, porque no presentarlo desnudo o teniendo relaciones sexuales; defendiendo con ello el cine pornográfico.

Es importante resaltar que los filmes no son sólo responsabilidad del cineasta, sino que es un trabajo en equipo que llevan a cabo un proyecto, entre estas personas se encuentran, el técnico, el director de fotografía, escenógrafo, guionista, iluminador, diseñador de ropa e imagen, actores, jefes de producción, entre otras. Y estas personas empapan en su obra aspectos de su vida o deseos inconscientes.

También entendí que el cine tiene una estrecha relación con el psicoanálisis, por abordar éste, fenómenos psíquicos en donde los psicoanalistas relacionan la teoría con la trama de la película. A pesar de que Freud, creador de la disciplina psicoanalista, no consideraba al cine como un medio apto para

difundir sus teorías, pero no lo descartaba como una manifestación artística. Esto se debió a que la imagen no capta al inconsciente, y a que un sueño deja de ser sueño cuando se transcribe a la película. Y como dijo Pontalis, J.B. “El inconsciente como el ser de los filósofos no se deja ver”.

En el segundo capítulo, descubrí que existen diversas maneras de obtener placer, entre ellas se encuentra el objeto sexual, que es de donde parte la atracción y la meta sexual, en donde se retrasa el coito sexual, sí es que lo hay, para experimentar otras sensaciones placenteras. Dentro de las metas sexuales, se encuentra el sadomasoquismo, principal tema de interés en la investigación. Percatándome de que el sadismo es el placer infligido en el dolor que se le hace a la pareja, dicho de otra forma la persona sádica goza con dañar al objeto de deseo, y no sólo con dañarlo, sino con mirar su sufrimiento. En cambio en el masoquismo, la persona goza con el dolor que le inflige su pareja, transforma dicho dolor en placer y disfruta ver la mirada de goce del sádico cuando lo tortura.

Conocí que las palabras sadismo y masoquismo, provienen de los escritores Sade y Masoch. Pero es significativo referir que no fueron estos autores los que originaron dichas prácticas en el texto se entiende que ya desde la Antigua Grecia, sino es que desde antes existían este tipo de prácticas. Pero pienso que Sade y Masoch fueron los que hablaron antes que nadie abiertamente del tema. Por eso sus obras fueron y son cuestionadas en la actualidad, no solo por hablar de las prácticas sadomasoquistas, sino por hablar del sexo ya que no estamos preparados para hablar abiertamente de ello, debido a los prejuicios sociales que existieron y existen.

Es importante decir que conozco algunas de las obras de Masoch y Sade, de donde provienen las palabras masoquismo y sadismo como lo vimos en el texto. Recomendando arduamente leer estos autores, porque creo que entenderían como el placer surge a partir del dolor ya sea infligido a la otra persona o recibiendo éste. Y no es lo mismo leer la postura psicoanalítica acerca del tema y leer lo que piensan las personas que se suponen originaron

el nombre de estas prácticas, sirviendo como un punto de comparación desde lo que opina el perverso y los que hablan acerca de él.

Al igual que Freud, me es difícil entender, porque el principio del placer en el masoquismo, es narcotizado; puesto que supondría que es nuestro guardián, y es el que nos da la capacidad de protegernos del daño exterior. Y los masoquistas gozan transformando el dolor en placer. Respecto a la duda de que sí el sádico debe dañar al objeto de deseo, para obtener placer y no es necesariamente con el acto sexual, esto se debe a su estructura perversa.

Debo admitir que no sabía que existen diversos tipos de masoquismo, sin embargo los logre comprender en especial el moral; en el cual la persona masoquista se siente culpable y siente que merece castigo, sin embargo no sabe porque. Pienso que es una culpa generacional, si leemos la obra de Freud "Tótem y Tabú", en donde existe una leyenda de las tribus totémicas, concebiríamos que al matar y devorar al jefe de la tribu totémica, por ser el único que poseía a las mujeres de su tribu. Pero al ser el padre de la tribu, las personas de esta sintieron culpa y esa culpa ha sido transmitida de generación en generación.

Además diré que los autores que discuten el tema del sadomasoquismo difieren si estas prácticas son perversas o no, debido a que el coito sexual no es primordial en la práctica. Para mí nunca se podrá llegar un acuerdo, porque como en todo depende de la cultura de cada autor. También pienso que depende de lo que piensen los que realizan estas prácticas, y en la investigación realizada por Stoller ellos explicaban que son relaciones estratégicas, en donde cada persona interpreta su papel a la perfección el papel de dominado o dominante; incluso hasta ellos diferencian entre los que realizan estas prácticas como un juego sexual y quienes la ven como único medio de placer.

Asimismo muchas veces las personas sadomasoquistas crean como una obra de teatro, con escenografía y vestuario; a tal grado que utilizan diversas técnicas, como los azotamientos, perforaciones, colgaduras, amordazamientos,

etc., para incrementar su placer. Dichas técnicas algunas veces se convierten en un fetichismo.

Igualmente se retomó el tema de que sí las personas sadomasoquistas sólo se enamoran o realmente se aman, esta situación depende de la pareja, porque se presume que el proceso de enamoramiento se extingue a partir del coito sexual, pero no siempre predomina en las relaciones sadomasoquistas. Asimismo opino, que si la práctica sadomasoquista se convierte en una fijación, puede ser ya algo patológico, pero vuelvo a repetir todo depende de nuestras costumbres y medio social en que vivamos.

En el tercer capítulo, se conocieron varios aspectos de la vida personal y profesional del director de "Luna Amarga", que sirvieron en la realización de la lectura.

Durante el cuarto capítulo comprendí que el método hermenéutico fue de gran utilidad para la investigación, ya que permitió que observará la película del todo a sus partes, y relacionará algunas partes de la película con el marco teórico que realicé.

Por otra parte a la hora, de realizar la lectura del filme "Luna Amarga" me di cuenta de que me hace falta formación psicoanalítica para hacer un estudio mucho más basto que tantos psicoanalistas pudieron haber hecho e incluir tantos conceptos como escenas mismas de la película, al inicio me resultó muy complicado, pero conforme avanzaba el trabajo lo fui disfrutando y comprendiéndolo mejor, sin embargo no dudo poder hacer una lectura propia más rica en un futuro sobre éste u otro tema psicoanalítico.

Al utilizar la metodología hermenéutica (la cual jamás pensé, que fuera la que me costó más trabajo de integrar, esto se debe a que dentro del psicoanálisis no existe un método propio enfocado al cine y a que en Iztacala no se retoma teóricamente la metodología cualitativa al mismo nivel que la cuantitativa y por ende no existe mucha información en la biblioteca de está), pude observar con detenimiento cada escena, y así me fue posible relacionar algunos aspectos de la vida del director Román Polanski con la película y encontrar elementos

sadomasoquistas en los personajes de la trama. Al estudiar detenidamente los personajes del filme, encontré que las personas sadomasoquistas juegan un doble papel, dependiendo de las circunstancias por las que atraviesan. Entendí que las personas sadomasoquistas se identifican entre sí, porque sólo así se explica que se relacionen entre ellas y entiendan las necesidades de la otra persona.

Además comprendí el porqué del discurso de Oscar, el cual es totalmente perverso por mencionarle a Nigel de forma específica su relación con Mími, y burlándose de la relación que tiene Nigel con Fiona, la cual se le hace a él demasiado monótona, queriendo con ello coaccionar a Nigel a despertar su lujuria a lado de Mími y así esté mantiene su goce, que no precisamente tiene que ver con el coito sexual sino con la capacidad de injuriar, transgredir las normas y hacer que otros (Nigel y Fiona) hagan lo mismo.

No me limite sólo a estudiar la evidente relación sadomasoquista, sino que investigue algunos elementos que se presentaban en la película, como la luna no sólo porque era el título sino porque aparecía en momentos importantes durante la trama de la película, porque los personajes viajaban en un barco, porque el personaje de Oscar había mencionado que quería seguir los pasos de algunos escritores, cómo se relacionaba su vida y obra de estos efectivamente con lo que realizaba Oscar. Además me llamo la atención la transformación de los personajes. También entendí que los personajes de Mimí y Oscar se necesitaban intensamente, porque parecían amarse aunque este amor se sustentara en el dolor y sólo entre ellos podían mantener su goce. Creo que la escena más erótica desde mi punto de vista es cuando el personaje de Mimí baila para Oscar y lo que represento este baile simbólicamente para Oscar. También las canciones de fondo significaban algo en relación con la trama de la película. Cabe mencionar que nunca pretendí juzgar a cada uno de los personajes, estos para mí actuaban según las circunstancias.

Es importante mencionar que no manejo bien el término de significante y símbolo, pero los utilicé porque eran indispensables para poder explicar mejor la trama de la película. Persuado a quién maneje estos términos, que realice su

propia lectura de la película y aunque no los maneje, creo que cualquier persona puede mirarla con otros ojos dependiendo de sus deseos inconscientes, de sus fantasías y de su cultura.

Además recomiendo que se puede hacer una mejor lectura de la película, utilizando el mismo marco teórico y metodología, sí se lee la novela y vida de Pascal Bruckner y se relaciona la vida de los actores con el filme, así como se hizo con Polanski, realizándose con ello un estudio más completo, de la película.

Por último me gustaría mencionar que yo tenía un interés personal, por el tema, desde siempre me ha gustado todo lo relacionado con el arte, en especial las artes plásticas y visuales, aún antes que la psicología y el psicoanálisis. Y he observado que es el psicoanálisis es un medio eficaz para entender las obras artísticas y que mejor que el cine, el cual es un medio accesible para la mayoría de la población mexicana. Además todo lo relacionado con el placer, esta lleno de prejuicios sociales, y el tema del sadomasoquismo poco a poco a tenido un gran auge entre la población. Por otro lado en la FES Iztacala se toca muy superficialmente la postura psicoanalítica, quizás ya menos, pero de fondo se sabe que la corriente psicológica con más influencia es la conductista.

Me decepciono que sólo exista una Tesis en Iztacala, relacionada al cine y psicoanálisis y para variar es de arte surrealista, muy relacionado con los sueños, a nivel personal me da satisfacción aportar algo no sólo en la Licenciatura de Psicología, sino también en la cinematografía, que cabe mencionar en las escuelas que se estudia todo lo relacionado con el tema, no hay investigaciones de este tipo. Y creo que esta investigación es sólo un granito de arena y espero que surjan más sobre todo en la Facultad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Asociación Mexicana de Psicoterapia Psicoanalítica A.C. (1978). **Tercer Ciclo Fílmico**. México.
- Baz, M., y cols. (1998). “La dimensión de lo colectivo: reflexiones en torno a la noción de subjetividad en la Psicología Social”. **Tras las huellas de la subjetividad**. México. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Bettelheim, B. (1988). **Psicoanálisis de los cuentos de hadas**. Barcelona. Grijalbo.
- **Biblioteca de Consulta Microsoft ® Encarta ® 2003**. © 1992-2002 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.
- **Biblioteca de Consulta Microsoft ® Encarta ® 2005**. © 1993-2004 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.
- Braunstein, N. (1998). **El goce**. México. Siglo XXI.
- Didier, B. (1998). **Sade**. “El sadismo de los mártires”. México. Brevarios del FCE.
- España. P., Alquicira. M. (2002) **Psicoanálisis y cine**. Antología de cine comentado y debatido. Tomo I. México. Círculo Psicoanalítico Mexicano.
- Facultad de Estudios Superiores Iztacala (2003). **Manual de Titulación**. Carrera de Psicología. Tlalnepantla. Edo. México., México.
- Foucault, M. (1986). **El uso de los placeres**. México. Siglo XXI.

- Foucault, M. (1998). **Historia de la locura en la época clásica**. Tomo I. México. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2002). **“La hermenéutica del sujeto. Curso en el College de France (1981-1982)**. México. Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1905). **Tres ensayos sobre la teoría sexual** (traducción por López y Ballesteros de 1991). México. Alianza.
- Freud, S. ((1910). **Obras Completas**. Un recuerdo Infantil de Leonardo Da Vinci. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1914). **Obras completas**. Introducción al narcisismo. Madrid. Biblioteca Nueva (P.p. 65-98)
- Freud, S. (1915). **Obras completas**. Pulsiones y destinos de pulsión. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1919). **Obras Completas**. “Pegan a un niño”. (Tomo XVII). Madrid. Biblioteca Nueva
- Freud, S. (1924). **Obras completas**. El problema económico del masoquismo. Madrid. Biblioteca Nueva
- Freud, S. (1920). Obras Completas. **Más allá del principio del placer**. Madrid. Biblioteca Nueva
- Freud, S. (1921). Obras Completas. **Psicología de las masas y análisis del yo**. Identificación y Enamoramiento e hipnosis. (tomo XVIII). Madrid. Biblioteca Nueva.
- Gadamer, H.G. (1993). **Verdad y método**. Salamanca .Sígueme.

- Geoffrey, G. (1969). ***Vida e ideas del marqués de Sade***. “Sadismo y algolagnia”. Buenos Aires. Pleyade.
- Gispert C, y cols. (1998). ***Autodidáctica, Oceano Color***. Lingüística. Barcelona. Color
- Laffay, A (1973). ***Lógica del cine, creación y espectáculo***. Barcelona. Ed. Labor, S.A
- Laplanche. J. (1996). ***La prioridad del otro en Psicoanálisis***. Buenos Aires. Amorrurtu.
- Laplanche. J, Pontalis, J.,B. (1983). ***Diccionario de Psicoanálisis***. Barcelona. Labor.
- Legendre, P. (1996). ***El inestimable objeto de la transmisión***. México. Siglo XXI.
- Metz, C (1974). ***Psicoanálisis y cine***. El significante imaginario. Barcelona. Ed, Gustavo Gili, S.A
- Mitry, J. (1986). ***Estética y psicología del cine***. Madrid. Siglo XXI.
- Montes de Oca. A. (2002). ***Subjetividad y procesos sociales***. La implicación del sujeto en la Literatura. México. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Passolin. (1983). ***Erotismo y destrucción***. Buenos Aires. Fundamentos.
- Pontalis. J.B. (1978). ***Entre el sueño y el dolor***. Buenos Aires. Sudamericana

- Ricoeur, P. (1993). **“Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido”**. Siglo Veintiuno. México.
- Sanchez, M. R (1996). **“Discurso docente y enseñanza del psicoanálisis”**. Reporte de investigación. Universidad Nacional Autónoma de México Campus Iztacala, Edo., México., México.
- Sartre. J. P (1985). **Freud**. Madrid. Alianza editorial.
- Stoller, j (1998). **Dolor y pasión**. Un psicoanalista explora el mundo sadomasoquista. Argentina. Manantial.

#### **Bibliografía electrónica:**

- Alvarez.J,Luka. E. Oskar.L. Beletagui (2002). Disponible en: <http://cine.eldiario.es/datos/protagonistas/protagonista131202.html>
- Fabris, F. (2001). Freud: arte y cultura. Entrevista a Pichon Rivière. Disponible en: [www.espiraldialectica.com.ar](http://www.espiraldialectica.com.ar)
- **“Sexo, poder y gobierno de la identidad”**, entrevista a Michel Foucault. Disponible en: <http://www.hartza.com/fuckault.htm>.
- Mendoza, V. (2003). **“Hermenéutica crítica”**. Disponible en: [usuarios.lycos.es/guillemet/240.htm-106k](http://usuarios.lycos.es/guillemet/240.htm-106k)
- Sáez, J.(2003) **“El macho vulnerable”**, pornografía y sadomasoquismo. Disponible en: [Http://www.hartza.com/posporno.htm](http://www.hartza.com/posporno.htm).
- [http://www.ugr.es/~pwlac/G09\\_03Julio\\_Alvar.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G09_03Julio_Alvar.html)
- <http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/03/frprin04.htm>
- <http://cine.eldiario.es/datos/protagonistas/protagonista131202.html>

- <http://usuarios.lycos.es/lagaridadelabestia/manson.htm>
- <http://www.kruela.ciberanika.com/manson.htm>
- [www.uned.es/34436/34436a.htm.15](http://www.uned.es/34436/34436a.htm.15)
- [http://www.fisterra.com/mbe/investiga/cuanti\\_cuali/cuanti\\_cuali.htm](http://www.fisterra.com/mbe/investiga/cuanti_cuali/cuanti_cuali.htm)
- [www.monografias.com/trabajos22/etnometodología](http://www.monografias.com/trabajos22/etnometodologia)
- [http://redescolar.llc.edu.mx.](http://redescolar.llc.edu.mx)

# ANEXO I.

## DIVERSAS TÉCNICAS SADOMASOQUISTAS

De lo que se hablará aquí es de las diversas técnicas utilizadas en el sadomasoquismo, como ya se menciono muchas de estas relaciones sadomasoquistas son como una obra de teatro en donde se valen de todo para alcanzar al máximo esplendor el placer, Stoller en "*Dolor y pasión*", divide dichas técnicas en:

- *Azotamientos*

Látigos (largos, cortos, gruesos, finos, de sogá, cuero, tela, trenzados, sin trenzar, con nudos y tachas o sin ellos)

Paletas

Bastones

Manos (abierta, puño, palma, dorso)

Latiguillos (individuales, en heces)

Correas

Cadenas

Knuts (látigos de origen ruso compuestos por varias tiras de cuero con alambre retorcido en las puntas)

Cinturones

Fustas

- *Perforaciones*

Clavos (con punta, romos)

Agujas

Lanzas, flechas

Joyería

Cuchillos

Crucifixión

- *Tatuajes*

Escarificación

- *Cortes*

Cuchillos

Navajas

Dientes

Instrumentos quirúrgicos

Tijeras

- *Colgadura*

Suspensión del cuerpo

Suspensión por el cuello

De los miembros

De cables

De cadenas

De instrumentos que atraviesan la piel

- *Shocks eléctricos*

Diferentes máquinas para transmitir sensaciones de Shocks (por ejemplo para ganado, vibradores, instrumentos médicos, magnetos)

- *Estiramiento en potros*

Diferentes máquinas para estirar distintas partes de cuerpo y representar insignes aparatos infernales

- *Amordazamientos*

Tela

Cinta adhesiva

Pelota en la boca

Consolador

- *Reclusión*

En jaulas

En completa oscuridad (placres, velas, campanas de buzo)

Máscaras

Cajas, baúles, ataúdes, heladeras, barriles, cajones de embalaje

- Alteración de la conciencia

Sofocamiento

Anestesia

Ahorcamiento

Drogas

Sufrimiento prolongado

Alcohol

Inmersión

- *Momificación, encapsulamiento*

Bolsos de cuero blando

Vendajes

Plástico

Mantas

Tejido de malla

Moldes de yeso para la cabeza y /o el cuerpo

Látex, goma

- *Confinamiento en cepos de hierro*

- *Cosquillas*

Plumas Tela

Dedos

- *Ataduras*

Soga, cordel, hilo de algodón

Cable

Cuero

Tela

Cadenas

Medias de nylon

Esposas

Grilletes de acero

Tubos de goma

Camisas de fuerza

En arneses

- *Excreciones (expulsadas, retenidas, comidas, olidas, embadurnadas)*

Orina

Heces

Sudor

Semen

Flujos vaginales

Lamedura del ano

Enemas

Catéres

Otros cuerpos urinales y rectales

- Tirones de pelo o afeitadas

Cuero cabelludo

Cejas

Pestañas

Cuerpo

Genitales

- Quemaduras

Hierros de marcar

Goteo de cera caliente

- Lucha libre

Dos mujeres

En el barro

- *Zapateo*

Tacones altos

## Descalzo

- Cortaduras sin intención suicida en muñecas y tobillos
- *Amputados*

Deseo de mujeres con miembros amputados

- *Infantilismo*

Pañales

Mimos

Alimentación con mamadera

- *Asfixia (privación de aire)*

Casco de buzo

Máscara con tubera de aire

Soga

Medias de nylon

Manos

Uso de corsés y cinchas

- *Uso de grampas*

Grampas quirúrgicas

Broches de para la ropa

- Introducción del puño

En el ano

En la vagina

- Lamedura de zapato