La pantalla dionisíaca: *La venus de las pieles* (*La vénus a la fourrure*, Roman Polanski, 2013).

Eva Parrondo. Publicado en José Francisco Montero y Aarón Rodríguez Serrano (coords.), *Porno: ven y mira.* Shangrila, Santander, 2017, pp. 176-208.

Parece realmente como si tuviéramos que destruir otras cosas y a otros seres para no destruirnos a nosotros mismos, para protegernos contra la tendencia a la autodestrucción ¡Triste descubrimiento para los moralistas!

Sigmund Freud (1932 [1933]).

I. A modo de contexto (1).

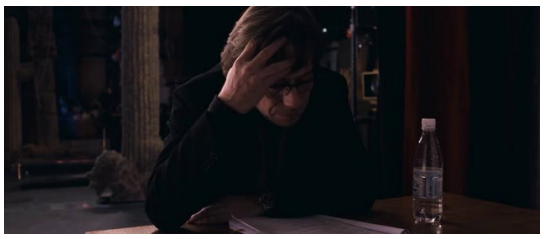
Si hay algo que caracteriza a esta película de Roman Polanski es su extrema densidad. La película es laberíntica y está cargadísima de referencias intertextuales y de reflexiones sobre la cultura occidental. No recuerdo haberme enfrentado nunca a una película tan difícil como esta ni haber sido tan consciente de varias lagunas innavegables. A todo esto hay que sumarle el espinoso tema de la perversión masoquista.

Dado el carácter "ambiguo" e "inextricable" de este texto fílmico, lo que he hecho ha sido coger un hilo y tirar de él. Este hilo tiene que ver con lo primero que se me vino a la cabeza tras ver la película, que fue *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* de Friedrich Nietzsche. Intrigada por ello, lo primero que constaté fue que el filósofo intempestivo escribió este libro entre 1870 y 1871, es decir en el mismo momento histórico en el que el austríaco Leopold von Sacher-Masoch publicó su novela *La venus de las pieles* (*Venus im pelz*), que es de 1870. Este *link* Sacher-Masoch/Nietzsche, que me envió el Inconsciente tras ver la película, me vino luego muy bien cuando Nieves González me remitió al *Seminario 16* de Jacques Lacan. Ya que ahí Lacan señala que "la clave del sadomasoquismo" no se halla en ese "falso horror", que es "el juego con el dolor"(2), sino que se halla en la muerte de Dios, muerte popularizada por Nietzsche pero ya anunciada en 1807 por Hegel en su *Fenomenología del espíritu*.

El perverso masoquista, nos dice Lacan, es "un singular auxiliar de Dios", es "partidario de que el Otro existe", es un sujeto que "se dedica a tapar el agujero en el Otro".(3) Cuando "el Padre eterno no está más" para desempeñar el papel del Otro completo, del Otro no-castrado, lo que hace el perverso masoquista es dirigirse "a una mujer, por supuesto a Wanda"(4), para enmascarar su falta fálica vía ese "suplemento" que es el objeto voz (que no el objeto mirada). (5)

La venus de las pieles ilustra perfectamente la función fundamental del objeto voz en la perversión masoquista, tal y como lo teoriza Lacan. Ya que, cuando en el segundo segmento narrativo –véase la segmentación(6)–, los personajes cinematográficos (que van a hacer de actores teatrales) se suben al escenario (y la cámara nos sube al escenario con ellos)

somos testigos de cómo es en el momento en que Thomas, sin mirar a Vanda, comienza a escucharla declamar el texto de Wanda, que ella deviene para Thomas “la actriz perfecta”, la actriz que en un principio “no existía”, la encarnación misma de La Venus de las Pieles. Las notas de piano extradiegéticas, que comienzan a sonar, y el primer plano de Thomas subrayan el despertar del deseo.



La idea central de mi análisis es que, siendo *La venus de las pieles*, una obra del arte cinematográfico, su fin primero no es imitar el discurso masoquista de la novela sino más bien “abrir esa dimensión en la cual la ilusión [mimética] se quiebra y apunta a otra cosa”; a saber: a “proyectar una realidad que en modo alguno es la del objeto representado”.(7) Si bien la película pone en escena la representación de la realidad masoquista que cuenta la novela –cómo el masoquista garantiza el poder de la voz del Otro (tapa el agujero en el Otro) "respondiendo como un perro" a sus órdenes (8)-

el filme va, simultánea y progresivamente, haciendo otra cosa: va transformando la escena teatral en una pantalla dionisíaca, es decir, en una pantalla sobre la que se proyecta no solo una historia de amor (como luego veremos) sino también “una concepción puramente artística, *anticristiana*” de la vida, en la estela del filósofo *antimoral* Friedrich Nietzsche.(9)

En 1870 Nietzsche ya se ha dado cuenta de que, ante la muerte de Dios, "la pretensión absoluta del cristianismo" es que nuestro máximo deber sea defender "los valores morales" por encima incluso de nuestra propia vida. Para Nietzsche esta pretensión del cristianismo de que debemos, sin dudarlo, condenar, sacrificar, nuestra propia vida en nombre de la supervivencia de los valores de la moral cristiana, es "la forma más peligrosa, más inquietante, de una 'voluntad de aniquilamiento'".(10) Es de esto de lo que se percatará también Freud durante ese momento histórico en el que escribe y publica *El malestar en la cultura* (1929 [1930]), momento marcado por el *crack* de la bolsa de NY y por el ascenso meteórico en las urnas del partido nacional-socialista de Adolf Hitler (en 1930, el partido nazi obtiene seis millones y medio de votos, pasando de 12 a 107 diputados). En este ensayo, Freud ya alerta del grave peligro inherente a ese "reciente" mandamiento cultural que es "amarás al prójimo como a ti mismo", puesto que, "quien en el actual estado de la cultura se ajuste a semejante regla, no hará sino colocarse en situación desventajosa frente a todos aquellos que la violen". (11) ¿Por qué? Porque este mandamiento impide a los sujetos defender su propia vida proyectando al mundo exterior la pulsión de muerte "en calidad de instinto de destrucción"(12) y, por tanto, no solo impide a los sujetos utilizar parte de sus tendencias destructoras para defenderse del prójimo sino que también les impide poner "una barrera" frente al goce maligno, frente al goce nocivo, frente al goce autodestructor propio del sin-límites de la servidumbre voluntaria.(13)

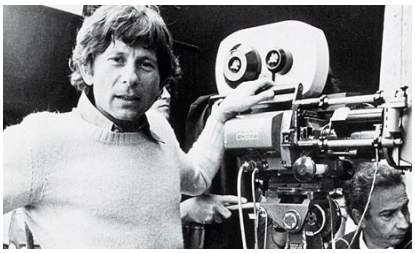
A diferencia de Sacher-Masoch, ante el hecho hegeliano de la muerte de Dios, lo que Nietzsche nos propone en su libro sobre *El nacimiento de la tragedia* es que apreciemos "la expresión artística *dionisíaca*" porque "la grotesca y brutal violencia dionisíaca" no solo es "la fuente" del arte trágico como del arte cómico del teatro griego sino que también representa una defensa de "la vida *contra* la moral [cristiana]".(14)

II. Sobre la adaptación: plano general del análisis.

La venus de las pieles de Polanski lleva a la pantalla *la representación* de la obra de teatro *Venus in fur* del dramaturgo David Ives, estrenada en Broadway en el año 2011. La obra de teatro, a su vez, pone en escena una especie de *audición psíquica* por medio de la cual Vanda, una actriz-detective ilumina

o saca a la luz, cual directora de una cura analítica, la posición masoquista del personaje de Thomas, un escenógrafo y adaptador de la novela de Sacher-Masoch.

El guion de la película fue co-escrito entre Roman Polanski y el dramaturgo David Ives; y Thomas, el alter ego del dramaturgo, está interpretado por un actor físicamente muy parecido a Polanski.



La protagonista cinematográfica de *La venus de las pieles* está interpretada por Emmanuelle Seigner, ex – modelo, actriz, mujer de Polanski desde 1989 y madre de sus dos hijos. El nombre de pila de esta mujer coincide con el título de la exitosa película porno francesa de 1974, basada en la novela homónima escrita en 1959 por Emmanuelle Arsan.

A este juego de espejos

y a esta estructura en abismo (una película basada en una obra de teatro que pone en escena la historia de una audición para una obra de teatro basada, a su vez, en la novela de Sacher-Masoch), cabe añadirse la forma circular que adopta el propio texto fílmico.

Al principio de la película, la cámara entra en un teatro.

Y, al final, sale del mismo.

Al principio, en el escenario del teatro hay un único personaje.

Y, al final, también está sobre el escenario el mismo personaje.

Ahora, a pesar de esta forma circular; el principio es diferente del final.

Al principio el personaje está de espaldas a cámara. Al final, cuando lo más oculto ya ha salido al exterior, está de frente. Al principio el personaje se mueve por el escenario. Al final, atado a ese aislado cactus gigante, ya no tiene posibilidad de moverse. Al principio Thomas está en el centro del plano. Al final está también en el centro del plano pero, debido no solo a la mayor cercanía de la cámara sino también a la iluminación, el escenario teatral es eclipsado por el plano cinematográfico.

La cuestión no es tanto que el marco del cubo escénico coincida aquí, al final, con el encuadre fílmico. La cuestión es, más bien, que la escena teatral se ha transformado en pantalla de cine, tal y como pone de relieve el hecho de que Thomas, personaje masoquista en el teatro, re-presenta en la pantalla de cine a Césare, ese asesino hipnotizado y sonámbulo de la película expresionista *El gabinete del doctor Caligari*.

El gabinete del doctor Caligari (*Das cabinet des Dr. Caligari,* Robert Wiene, 1919-1920)

He aquí, entonces, apuntado cuál es el trayecto estético y ético del filme.

Por un lado, el trayecto estético de *La venus de las pieles* sería un trayecto equiparable al trayecto histórico del expresionismo alemán: 'allí donde la escena del teatro estuvo, ha de advenir la pantalla cinematográfica'. Por otro lado, el trayecto ético de la película, trayecto deseante cuyo sentido es político, sería: 'allí donde la economía masoquista estuvo,

Metrópolis (*Metropolis,* Fritz Lang, 1927)

ha de advenir la exteriorización de la pulsión de muerte'.

Metrópolis (Fritz Lang, 1927)

Este trayecto –desde la economía masoquista hasta la exteriorización de la pulsión de muerte– está metonímicamente anunciado por ese abrupto e inquietante *travelling* con el que arranca el filme. La cámara avanza, como si estuviera subida a un coche de caballos, por un *boulevard* parisino. El paseo se ilumina fantasmagóricamente por relámpagos intermitentes.

Mientras, suena, mezclada con los truenos, una música entusiasta. Por medio de este *travelling* inicial, que subraya el carácter mágico del cine tan querido a los expresionistas y que está retroactivamente asociado a Vanda, los espectadores entramos en el teatro no de una forma "realista" sino, por el contrario, de una forma "sobrenatural" o "fantástica". Como "fantástica" es también la entrada en el teatro de Vanda, ese personaje extraordinario al patético y grotesco orden burgués representado por el arrogante e infantil Thomas.

Mary Poppins (Robert Stevenson, 1964).

III. El decorado y la estructura mítica.

En su artículo de 1951 "Teatro y cine", el teórico André Bazin afirma que "no se puede negar que lo esencial del teatro es el texto" y también que el problema más complejo que se plantea en toda adaptación al cine de una obra de teatro es cómo convertir la escena teatral en pantalla cinematográfica.(15) En *La venus de las pieles*, la progresiva transformación de la escena teatral en pantalla, se produce, al modo expresionista, por medio del decorado, el cual forma parte de la acción dramática desde el principio.(16)

En la escena teatral coexisten dos decorados. Por un lado, está el decorado esquemático perteneciente a la audición de 'La venus de las pieles', consistente en un pupitre escolar y en un diván.

Y, por otro lado, están “los restos” del decorado perteneciente al espectáculo previo que ha sido cancelado, *La cabalgada fantástica*, “una adaptación belga” de *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939) “en comedia musical”.

En *La venus de las pieles*, el decorado de esta película de John Ford, que se estrenó el año en que estalló la II Guerra Mundial, cumple tres funciones interrelacionadas. La primera es la función, ya mencionada, de intervenir en la progresiva transformación de la escena teatral en pantalla cinematográfica.

La segunda función, conectada a la anterior, es la función “dramatúrgica” consistente en el establecimiento de “lazos íntimos” entre las parejas protagonistas de ambas películas.(17)

Y, por tanto, la función del decorado es introducir en la acción trágica de la obra teatral la trama romántica de *La diligencia* (Ringo Kid, *un fugitivo* “sexualmente inocente”, se enamora

de Dallas, “una prostituta”), trama que nos remite a la historia de amor entre Polanski (quien, como es sabido, a día de hoy aún tiene problemas con el poder judicial estadounidense por un supuesto delito sexual del que fue acusado en 1977) y Emmanuelle Seigner (mujer con la que Polanski se casó veinte años después de la muerte de su anterior mujer, la también actriz, nacida en la ciudad de Dallas, Sharon Tate, quien estaba embarazada de ocho meses y medio cuando fue brutalmente asesinada por la secta racista “La Familia”, liderada por Charles Manson).(18)

Por último, y más importante, la función del decorado de *La diligencia,* película que re-inventó el *Western*(19) como un género cinematográfico dedicado a la recreación de "un conjunto de acontecimientos históricos que señalan el nacimiento de un orden y de una civilización”(20), es añadir, a la acción teatral, la estructura mítica, esto es, esa “especie de molde” que sirve para tratar el tema del “nacimiento”, el tema de “la aparición de lo que todavía no existe”.(21)

Al igual que en el núcleo mismo del relato mítico que pone en escena *La diligencia* hay un episodio en el que nace un bebé; en el centro del metraje de *La venus de las pieles* se sitúa también el momento en que, por medio de la colaboración creativa entre Vanda y Thomas, nace la primera escena de la adaptación teatral, que es la escena primera o primaria de la novela (escena en la que Venus se le aparece a Severin).

Aquí es la escena en la que a Thomas se le aparece, por invención de Vanda, Marlene Dietrich: Vanda le dice a Thomas que le ha parecido buena idea introducir en la escena el acento de la actriz alemana. A Thomas, más exactamente, se le aparece *La venus rubia* (*Blonde Venus*) del director norteamericano, de origen austríaco, Josef Von Sternberg (1932).

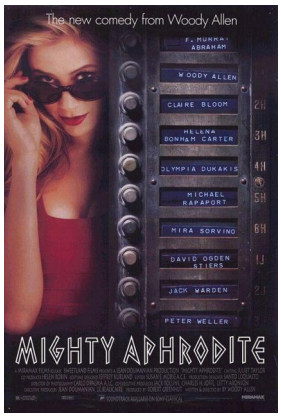
Considero que esta escena –en la que a Vanda se le ocurre ponerse a hablar con el acento alemán de Marlene Dietrich– es la escena nuclear del filme por dos motivos. El primero es que esta escena va a dar pie a que, al final del segmento (estamos en el segmento 4), aparezca, protagonizando la pantalla, este objeto:

Es decir, el objeto que, habiendo estado entre medias del hombre y de la mujer,

es la referencia “esencial del mecanismo cómico” en un discurso referente a un “asunto grave” como es el asunto del amor heterosexual.(22)

El segundo motivo por el que considero la escena de la aparición de *La venus rubia* como la escena nuclear del filme es que, tras esta primera escena de la novela, re-creada en el teatro por Vanda y Thomas, se produce, vía ese objeto del decorado que es “el diván”, un punto de inflexión, *un salto* estructural, dado que, tras esta escena, “el diván” deja de formar parte del decorado teatral de ‘La venus de las pieles’ para transformarse, de repente, en parte del decorado de una película de Woody Allen.

Concretamente esta hilarante escena psicoanalítica nos remite al filme de Woody Allen *Poderosa Afrodita* (*Mighty Aphrodite*, 1995).



Este "salto" estructural de la escena teatral a la pantalla cinematográfica (salto en el que podemos ubicar al sujeto de la enunciación fílmica, al sujeto del Inconsciente) apunta a que, durante los dos últimos segmentos narrativos, junto a la realidad teatral (la firma del "contrato de sumisión" entre Severin/Thomas y Wanda/Vanda; y el travestismo de Thomas/la venganza de Vanda) se va a proyectar Otra realidad distinta: una realidad vinculada con "la existencia" del propio Polanski y "con los horizontes que le proporciona su experiencia".(23)

El hecho de que el segmento cinco arranque con la acción escenográfica de Thomas consistente en añadir unas flores al decorado de *La diligencia,*

El hombre que mató a Liberty Vallance (*The man who shot Liberty Vallance*, John Ford, 1962)

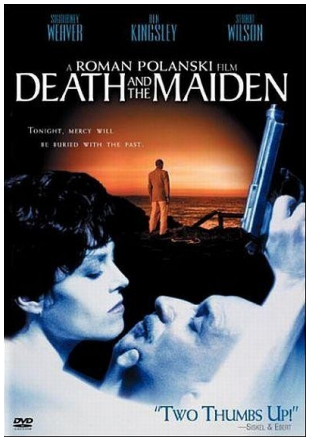
ahonda en la dirección de que esta Otra realidad va a tener que ver con una re-creación, al modo mítico, de determinados acontecimientos históricos: esos que el cineasta ya contó, de forma cruda, en la primera parte de *El pianista* (*The pianist*, 2002); a saber: que los judíos cooperaron "a su propia destrucción" al aceptar "sin protesta" las, cada vez más criminales, leyes del Tercer Reich.(24)

IV. La pantalla dionisíaca o la exteriorización sublimada de la pulsión de muerte.

Un año antes del estreno de *La venus de las pieles,* Polanski presentó en el Festival de Cannes *Una terapia* (*A therapy*, 2012), anuncio de Prada protagonizado por Helena Bonham Carter, es decir, por la misma actriz que interpreta a la esposa de Woody Allen en *Poderosa Afrodita.*

En este anuncio, Ben Kingsley es "el psicoanalista de las pieles".

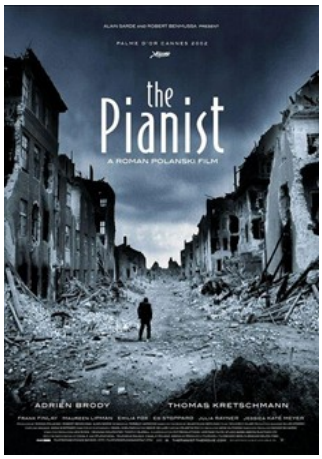
Este es también el actor que protagonizó *La muerte y la doncella* (*Death and the maiden*, 1994), película de Polanski basada en una obra de teatro homónima, en este caso del dramaturgo chileno Ariel Dorfman. En esta película, cuyo *background* histórico es la dictadura chilena y cuyo *leitmotiv* publicitario es "el entierro de la compasión" por parte de la protagonista, que fue torturada en el pasado,



se hace un uso recurrente de la pieza musical *La muerte y la doncella* del compositor austríaco Franz Schubert, tema que el torturador (el personaje interpretado por Ben Kingsley) hacía sonar durante las torturas.(25)

En *La venus de las pieles* encontramos este mismo recurso de asociar un tema musical al personaje masculino. En este caso se trata de *La cabalgata de las valquirias*, fragmento de una ópera que Richard Wagner estrenó en Munich en 1870 (año de la publicación de la novela de Sacher-Masoch) y de la que era *fan* Adolf Hitler. Esta pieza musical, que es la que suena en el móvil de Thomas, nos remite tanto a la conocida escena de *Apocalipsis now* (*Apocalipse now*, Francis Ford Coppola, 1979) en la que los soldados estadounidenses masacran desde el cielo a

la población vietnamita mientras mascan chicle, como al chiste negro que hace Woody Allen en *Misterioso asesinato en Manhattan* (*Manhattan murder mystery*, 1993): "Cuando escucho a Wagner durante más de media hora me entran ganas de invadir Polonia".



Podemos considerar, entonces, que, al igual que ocurre con la pieza de Schubert en *La muerte y la doncella*, este fragmento musical de Wagner representa el móvil Real de la acción inmisericorde de Vanda. No solo su acción abiertamente despiadada se inicia al principio del último segmento –tras la segunda llamada de "la prometida", Vanda lanza el móvil hitleriano de Thomas desde el escenario al vacío patio de butacas–

sino que además la primera vez que suena esta música en el móvil de Thomas (al final del segundo segmento narrativo) aparece sobre la pantalla este, en principio enigmático, primer plano de Vanda, plano narrativamente privilegiado en la medida en que cierra el segmento.

Por otro lado, la lujuriosa danza dionisíaca de Vanda como *una feroz Bacante* que, sacada de la tragedia de Eurípides, se proyecta sobre una pantalla expresionista como *climax* de su acción violenta-erótica

Metrópolis (Fritz Lang, 1927)

se abrocha con el texto final que, en letras góticas, aparece escrito sobre esta misma pantalla pre-hitleriana

“Y Dios le castigó poniéndolo en manos de una mujer”. Este es el epígrafe de la adaptación teatral, una cita que aparece en la novela de Sacher-Masoch y que ha sido extraída del libro de Judit en los apócrifos de la Biblia.

Es tanto por medio de las imágenes expresionistas de la danza dionisíaca de la mujer como por medio de este personaje anti-eclesiástico que es la viuda Judit, “la judía” que liberó a su pueblo de la invasión tiránica del general Holofernes seduciéndole en menos de una noche y cortándole la cabeza,

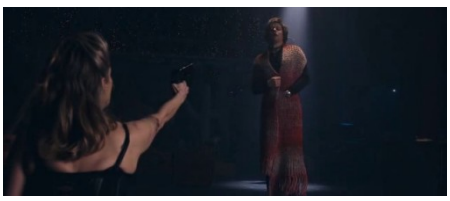
Judit y Holofernes (Caravaggio, 1598-1599)

que el discurso fílmico de *La venus de las pieles* no solo nos remite a Otra historia –a la historia de los judíos que, encerrados en el gueto de Varsovia, no aceptaron "ir a la muerte como corderos"(26), historia a la que Polanski ya otorgó peso en *El pianista*– sino que además recrea una realidad mítica que, a lo Nietzsche, va a contracorriente del discurso masoquista de la novela.

Si en *La venus de las pieles*, como ocurre en la novela, se sitúa el dolor como un bien por el que uno "se pelea"(27) y se sitúa también el culmen del erotismo en el hombre en tanto que objeto-desecho "dejado por la venganza divina"(28)

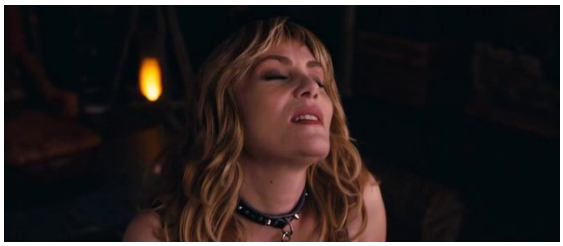
San Sebastián (Mantegna, 1480)

el filme, a la vez, apunta en otra dirección: tanto a situar "el bien" en ese acto criminal de Judit/Vanda contra "la figura del tirano"(29) –acto de Mata-Hari que nos vuelve a remitir a la Marlene Dietrich hollywoodiense de la década de 1930–



Fatalidad (*Dishonoured*, Joseph Von Sternberg, 1931)

como a dar protagonismo al erotismo de este personaje femenino, tal y como nos lo indica este primer plano de Vanda mientras aprieta el cuchillo contra el gaznate de Thomas (Holofernes/Hitler):



Por tanto, podríamos decir para ir concluyendo que, junto al discurso de la novela, junto al discurso pro-religioso del masoquista, que enmascara, vía “la diosa” cruel, que “el Padre eterno no está más”(30)

el discurso fílmico, a parte de alumbrar el agujero, a parte de alumbrar el vacío dejado por la muerte de Dios,

hace de la mujer la protagonista

de una fantástica travesía cinematográfica que nos conduce a compartir ese anhelo de Polanski por que en 1939 se hubiera producido una masiva *violenta revuelta erótica* que hubiera frenado a la muerte(31) así como a aprehender "la cura a aportar, ya no a tal o cual, sino a la cultura y a su malestar".(32)

Bibliografía

ARENDT, Hannah, *Eichmann en Jerusalén* (1963), Barcelona: Alianza, 2014.

BAZIN, André, “Teatro y Cine” (1951), en *¿Qué es el cine?,* Madrid: Rialp, 1990.

BAZIN, André, “El ‘Western’ o el cine americano por excelencia” (1953), en *¿Qué es el cine?,* Madrid: Rialp, 1990.

BUSCOMBE, Edward, *Stagecoach,* Londres: BFI. Film Classics, 1992.

EISNER, Lotte H., *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo* (1952), Madrid: Cátedra. Signo e Imagen, 1996.

FREUD, Sigmund, *El problema económico del masoquismo* (1924), Obras Completas, vol. XVII, Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.

FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura* (1929 [1930]), Obras Completas, vol. XVIII, Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.

FREUD, Sigmund, *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis* (1932 [1933]), Obras Completas, vol. XVIII, Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.

LACAN, Jacques, *El Seminario 4. La relación de objeto* (1956-1957), Barcelona: Paidós, 1994.

LACAN, Jacques, *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960), Barcelona: Paidós, 1991.

LACAN, Jacques, *El Seminario 8. La transferencia* (1960-1961), Barcelona: Paidós, 2003.

LACAN, Jacques, *El Seminario 10. La angustia* (1962-1963), Barcelona: Paidós, 2006.

LACAN, Jacques, *El Seminario 16. De un Otro al otro* (1968-1969), Barcelona: Paidós, 2008.

MIRA, Vicente, "Placer y dolor. Goce y pulsión de muerte", *Colegio de Psicoanálisis de Madrid*, <http://www.colpsicoanalisis-madrid.com/784/placer-y-dolor-goce-y-pulsion-de-muerte/ >[consulta: 21-9-2014].

NIETSZCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* (1871), Buenos Aires: Adiax, 1980.

Notas

(1) Este escrito recoge la clase que impartí en la clausura del curso "Teoría de la clínica psicoanalítica: el masoquismo", en *El Colegio de Psicoanálisis de Madrid*, el 25 de junio del 2015, y también las numerosas críticas de Tecla González, que siempre son fructíferas.

(2) LACAN, Jacques, *Seminario 16*. *De un Otro al otro* (1968-1969), Barcelona: Paidós, 2008, p. 232.

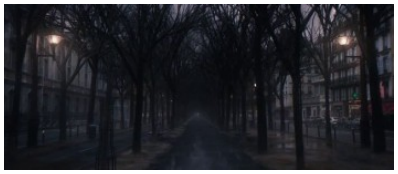
(3) LACAN, Jacques, *op. cit*., p. 230-231.

(4) LACAN, Jacques, *op. cit*., p. 319.

(5) LACAN, Jacques, *op. cit*., p. 266 y 234.

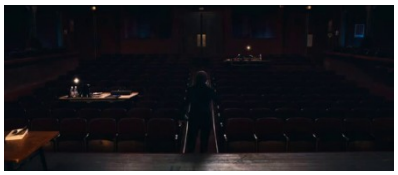
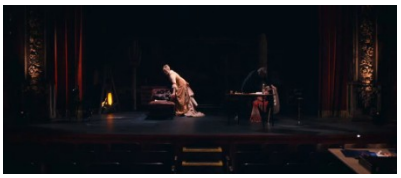
(6) Segmentación narrativa de la película.

1. Hacia el Teatro – patio de butacas – subida de los personajes/actores al escenario.

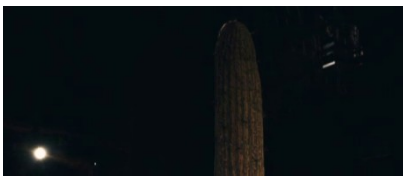


2. En el escenario – audición/representación del deseo - primer plano de Vanda con la llamada de “la prometida”.

3. Thomas baja del escenario –entre la escena y el patio de butacas: el problema del amor– subida al escenario para cambio de decorado.

4. En el escenario –Vanda se desnuda para creación de la primera escena de la aparición de Venus y psicoanálisis de Thomas– “saludos, oh Afrodita”.



5. Cambio de decorado –“contrato de sumisión” en el patio de butacas– llamada de “la prometida”: Thomas sale de escena y atraviesa el pasillo detrás del escenario.

6. Re-entrada en escena de Thomas – Thomas se trasviste de Wanda y Vanda danza cual *Bacante* – saliendo del Teatro.

(7) LACAN, Jacques, *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960),Barcelona: Paidós, 1991, p. 174.

(8) LACAN, Jacques, *El Seminario 16. De un Otro al otro* (1968-1969), *op. cit.*, p. 234.

(9) NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* (1871), Buenos Aires: Adiax, 1980, p. 17.

(10) NIETZSCHE, Friedrich, *op.cit.*, p. 18.

(11) FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura* (1929 [1930]), Obras Completas, vol. XVIII, Madrid: Biblioteca Nueva, 1974, p. 3066.

(12) FREUD, Sigmund, *El problema económico del masoquismo* (1924), Obras Completas, vol. XVII, Madrid: Biblioteca Nueva, 1974, p. 2759.

(13) LACAN, Jacques, *El Seminario 16. De un Otro al otro* (1968-1969), *op. cit*., p. 235.

(14) NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* (1871), *op. cit*., p. 15, p. 18 y p. 32.

(15) BAZIN, André, "Teatro y Cine" (1951), en *¿Qué es el cine?,* Madrid: Rialp, 1990, p. 188 y p. 184.

(16) EISNER, Lotte H., *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo* (1952), Madrid: Cátedra. Signo e Imagen, 1996, p. 92.

(17) EISNER, Lotte H., *op. cit*., p. 108.

(18) La madre de Polanski fue asesinada al poco tiempo de ser deportada a Auschwitz y su padre, que sobrevivió a su encierro en Mauthausen (un grupo de 49 campos de concentración nazis sitos en Austria) se volvió a casar en 1946 con una mujer llamada precisamente Wanda.

(19) BUSCOMBE, Edward, *Stagecoach,* Londres: BFI. Film Classics, 1992, p. 15.

(20) BAZIN, André, "El 'Western' o el cine americano por excelencia" (1953), en *¿Qué es el cine?,* Madrid: Rialp, 1990, p. 254.

(21) LACAN, Jacques, *El Seminario 4. La relación de objeto* (1956-1957), Barcelona: Paidós, 1994, p. 253-254.

(22) LACAN, Jacques, *El Seminario 8. La transferencia* (1960-1961), Barcelona: Paidós, 2003, p. 113.

(23) LACAN, Jacques, *El Seminario 4. La relación de objeto* (1956-1957), *op. cit*., p. 254.

(24) ARENDT, Hannah, *Eichmann en Jerusalén* (1963), Barcelona: Alianza, 2014, p. 16 y p. 194-1

95. Le agradezco a Aarón Rodriguez el haberme dirigido hacia este libro.

(25) Nótese que mientras que en el cartel original de la película se dice "tonight, mercy will be buried with the past" (esta noche, la compasión será enterrada con el pasado), en la versión española este reclamo publicitario ha sido sustituido por "prepárate para el momento de la verdad".

(26) ARENDT, Hannah, *op.cit*., p. 27.

(27) LACAN, Jacques, *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960), *op. cit*., p. 288.

(28) LACAN, Jacques, *El Seminario 10. La angustia* (1962-1963), Barcelona: Paidós, 2006, p. 239.

(29) LACAN, Jacques, *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960), *op. cit*., p. 289.

(30) LACAN, Jacques, *Seminario 16*. *De un Otro al otro* (1968-1969), *op. cit*., p. 319.

(31) Como señala Vicente Mira: "Y aquí viene la paradoja. **La pulsión de muerte frena a la muerte.** El puro instinto de vida (lo ha usado Lacan en algún punto) dejado solo a su ejercicio llevaría a la muerte certeramente (…) lo que hace que un sujeto viva, y que viva más o menos bien, no es debido al instinto de vida. **Es debido a la imbricación, a la red, a la malla que el**

instinto de vida construye con la pulsión de muerte, es decir con el instinto de muerte. Eros solo, mata". MIRA, Vicente, "Placer y dolor. Goce y pulsión de muerte", *Colegio de Psicoanálisis de Madrid*, <http://www.colpsicoanalisis-madrid.com/784/placer-y-dolor-goce-y-pulsion-de-muerte/>[consulta: 21-9-2014].

(32) LACAN, Jacques, *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960), *op. cit*., p. 25.