

La Venus de las pieles (El masoquismo)

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE
Universidad Complutense de Madrid

Venus in Furs (Masoquism)

Abstract

Through the analysis of Polansky's film *Venus in Furs* (2013), a dramatisation of the Sacher-Masoch's homonym work as a play adaptation, we intend to investigate the masculine fantasy that governs the masochist scenario. We will start with Deleuze's idea which disavows the common conception of the masochism as the mere inversion or role exchange between master and slave of the sadist position. We will conclude confirming the convenience of differentiating within the common perverse structure the masochist from the sadist scenario, throwing some light on the position achieved in it by the female character as mistress, before whom supposedly the masochist prostrates.

Key words: *Venus in Furs*. Masochism. Sadism. Masculine Fantasy.

Resumen

Mediante el análisis del film de Polansky *La Vénus à la fourrure*, de 2013, escenificación de una adaptación teatral de la obra homónima de Sacher-Masoch, nos proponemos investigar la fantasía masculina que rige la escena masoquista. Partimos de la idea de Deleuze que desautoriza la común concepción del masoquismo como mera inversión o intercambio de papeles entre amo y esclavo de la posición sádica. Concluimos confirmando la conveniencia de diferenciar, dentro de la común estructura perversa, la escena masoquista de la sádica, arrojando alguna luz sobre la estatura alcanzada en ella por la figura femenina en tanto ama castigadora, ante la que supuestamente se postra el masoquista.

Palabras clave: *La Venus de las pieles*. Masoquismo. Sadismo. Fantasía masculina.

ISSN. 1137-4802. pp. 95-112

Origen

¿Qué hay en el origen del drama masoquista? Un fantasma femenino que impide toda relación.

En plano subjetivo, la cámara avanza bajo la arboleda de una avenida parisina, a la última luz de una tarde de invierno bajo la luz de las farolas y los rayos.

En contraste, el tema musical es alegre y burlón.



La altura y velocidad del plano, en ligero picado, podría corresponder al punto de vista de un personaje situado en el pescante de un coche de caballos.

Pero no se trata únicamente de evocar el París del siglo XIX; porque a la altura del teatro, la cámara gira 90 grados como prolongando una mirada que se dirigiera hacia la fachada y consigue atravesar su entrada con la ligereza de un zoom.

Sobre la puerta de la sala, el cartel escrito a mano anunciando la audición para *La Venus de las pieles* se ha superpuesto al del espectáculo anulado, "La chevauchée Fantastique", la cabalgada fantástica. Una adaptación del film de Ford *La Diligencia*.

Las puertas se abren dando paso al invisible personaje, cuya mirada nos ofrece ahora la sala de representación cuya escena, frontalmente iluminada, ocupa el director de espaldas al objetivo.



Thomas habla a una mujer, a través del teléfono, con cierta exasperación.

T: No, ninguna. ¡No existe! Una joven sexy, que sepa expresarse, con una vaga formación clásica y... con algo de cerebro en su cabeza,

Desafío

T: y no una que no sea capaz de pronunciar "inexplicable", sin haber hecho un curso de dicción,

Al mismo tiempo, en contraplano, recortada por la luz de la puerta, aparece una mujer alta y rubia, pertrechada de un paraguas roto y totalmente empapada.



El espectador la reconoce de inmediato como el personaje de quien podría proceder el plano subjetivo anterior del escenario.

Suena un trueno y los relámpagos escanden la escena, inundándola de ruido y luz blanca.

T: Pero escucha,

M: ¿Por qué dices eso? Dirígete a cualquier agente. Hay buenas y valientes actrices...

-Sí...

T: Puedo ocuparme yo.

La cámara sigue a Thomas, en un plano próximo, mientras deambula por el escenario, sin advertir a la mujer del fondo.

T: ¡Escucha, querida! A la edad de Wanda en aquel tiempo, una mujer ya se había casado, tenido cinco hijos... y hasta contraído la tuberculosis. Así era una mujer. En cambio ahora, todas hablan como niñas de 10 años, que hayan inhalado helio. "¿Lo ves, Charles? Es algo increíble, ¿sabes? Es espatarrante". Nada de nada. Un continuo desfile de 35 cretinas... la mitad vestida de putas y la otra de lésbicas. Yo podría hacer mejor de Wanda que la mayoría de esas chicas, poniéndome un vestido y un par de medias; asunto acabado.

-¿Me oyes? ¿Me oyes, cariño?

Yo podría hacer mejor de Wanda: Thomas enuncia el desafío que, atentando contra el orden natural de las cosas, parece dirigirse contra el mismo cielo.

La comunicación es interrumpida y se escucha un trueno; de nuevo los rayos iluminan el escenario decorado para una versión de *La Diligencia*.

El desafío podría haber enfadado a Zeus tonante, que envía su rayo.

Hybris

Como una maldición llegada del infierno, la recién llegada anuncia su presencia.

T: -Mierda! ¿Me oyes? ¿Me oyes?

V: -Toc, Toc.

Y se trata nada menos que de la auténtica Wanda, personificación de la Venus de las pieles.

Aunque Thomas, el director, esté demasiado enfrascado en su propio interior como para darse cuenta.

En su fantasía habita una mujer de 1870, amante y madre capaz de desafiar a la muerte.

Una mujer idealizada, una auténtica maestra para Thomas.

La escena de Masoch se inaugura con un varón en cuya fantasía rige una figura femenina elevada al estatuto de diosa.

Al mismo tiempo, su secreta relación le permite despreciar con crueldad, una tras otra, todas las mujeres reales que encuentra en su camino, cuya comparación no soportan.

En su pretensión de ocupar el lugar de su ideal, Thomas incurre en el pecado de la *hybris*, el orgullo del héroe al que corresponde siempre la humillación como castigo divino.

Vanda

V: -Gracias, Señor, por hacerme la vida tan fácil! A propósito, no me he presentado. Vanda Jourdain.

T: -¿Cómo? ¿Vanda?

Vanda acredita su relación con el padre y subraya su tardanza; lo que contribuye a situarla al margen o incluso por encima del tiempo.

Su voluptuosidad, casi vulgar, cohibe a Thomas, que prefiere ni mirarla.

V: Sí, eso he dicho. Tengo el nombre apropiado.

V: ¿Conoce muchas chicas que se llamen Vanda? Estoy hecha para este papel; mucho más que ese cretino que, en el Metro, me metía la mano por detrás.

Vanda alude también a su condición de hetaira, mujer deseable por todos, en tanto encarnación de Venus.



Thomas

V: Y usted, ¿cómo se llama?

T: Thomas Novachek

V: ¡Eh, espere! Usted, Thomas Novachek es el autor.

T: ¿Eh? Sí; Quiero decir, no: Sólo he hecho la adaptación.

Vanda reconoce a Thomas que, sin embargo, niega la autoría.

El masoquista es, de hecho, un adaptador.

Procediendo el texto, en el caso de Polansky, del propio padre del término, Sacher-Masoch.

Aunque Vanda le considere responsable de la representación.

V: Pero usted también es el director, ¿verdad?

T: Yo diría que sí

V: Me encantan sus obras, al menos las que conozco.

Se erige así en alteridad para Thomas, en tanto otro capaz de reconocerle.

Lo Frío y lo Cruel

Reconociéndole en su naturaleza fría, insensible y cruel.

V: Demasiado baja, demasiado alta, demasiado mayor, demasiado joven.

Thomas rechaza a Vanda y ella enumera sus prejuicios habituales con las jóvenes actrices, incapaces de encarnar su ideal: demasiado alta, demasiado baja, demasiado mayor, demasiado joven.

V: Mi CV es demasiado corto. Está bien. Ya lo he entendido.

Vanda se pone el abrigo encima de la ropa interior. Luego la bufanda. Parece contrariada, incluso llora hasta que Thomas, frente a ella, reacciona.

T: ¡No, espere!



V: ¡Estoy hasta el coño!
T: ¡Cálmese,! ¡Cálmese!
V: No es justo. Estoy hasta el coño...

Vanda avanza hacia la salida, con la bufanda al cuello, seguida de Thomas.

V: Mi día de hoy ha sido una verdadera pesadilla.

Thomas parece ceder.



T: Es que vamos a organizar otras audiciones, ¿eh?
V: Pues ya que estoy aquí, no tendría que volver mañana... Y no sé si podría, ¿ve?
T: ¡Mire, Vanda! Mi día también ha sido muy agotador. Sí. He tenido que tener audiciones con una tropa de fracasadas. Una de ellas, incluso, había perdido sus frenillos dentales.
V: Confíe en mí, y le ayudaré.

Thomas confiesa su debilidad.

T: Está bien. Ahora necesito descansar y además me están esperando para cenar.
V: Sí. Le comprendo. Tiene que irse a cenar.
T: Además, será mejor hacerlo si he descansado un poco. Gracias por haber venido y le felicito por su traje. Es sensacional. Nos veremos muy pronto.
V: No, eso me extrañaría, pero queda muy bonito decirlo.

Severin

Thomas controla la situación hasta que Vanda se pone su vestido de 1870. Y se convierte en Severin.



Aunque Vanda le llama Kowalsky (el protagonista de *Un tranvía llamado Deseo*), por error;

V: Es auténtico como Kowalski
T: No, Kusiemski. -Kusiemski!
V: Usted es Kusiemski
T: En absoluto
V: ¡A sus órdenes, señor!
V: ¿Por dónde empezamos? Escoja usted, porque yo no tengo ninguna preferencia.
T: Ensayemos la primera escena
V: De acuerdo

T: ¿Se sabe usted su papel?
V: Sí

Vanda se sabe el papel y posee, de hecho, el libreto completo.

V: Está un poco estropeado
T: Pero si ése es el texto íntegro



Saber Femenino: No sé

T: ¿Quién se lo ha dado?
V: No lo sé

Vanda conoce perfectamente el guión y comienza a desplazarse del papel que Thomas le atribuye.

De hecho podría encarnar a Wanda y obligar a Severin a jugar su papel.

Vanda exhibe ese oscuro saber femenino consistente en llegar tarde, caminar con un sólo tacón y decir: “No sé”

V: ¡Explíquemelo! He visto que trata de algo que tiene que ver... con la canción de Lou Reed “Venus in furs”.

T: No, se trata de una novela austríaca titulada... “La Venus de las pieles”, cuyo autor es Leopold Von Sacher-Masoch.

V: Me parece que Ud. sabe leer en austríaco y lo ha leído en Versión Original

T: Sí, efectivamente



Porno /historia de amor

Y puesto que Vanda conoce el guión, lo califica de porno.

Aun admitiendo que causó escándalo en el París de 1870, Thomas lo considera, en cambio, una historia de amor.

T: De hecho, el libro causó escándalo cuando fue publicado en 1870.

V: No me extraña. En el fondo sólo es un porno sadomasoquista.

T: No es ningún porno sadomasoquista

V: ¿No le parece porno? ¿Ni siquiera un poco cochino? Quiero decir, que, como está escrito en la Edad Media en el 1800...

T: No. “La Venus de las pieles” es una bellísima historia de amor. Una verdadera novela y uno de los grandes textos de la literatura universal.

V: ¿Ah, sí? Pero, para mí es un porno.

Con la expresión “porno” Vanda alude, en lenguaje llano, a una relación perversa.

- V: Y el sadomasoquismo lo conozco bien: trabajo en el teatro.
 T: Es que el término “masoquismo” viene de Sacher-Masoch y de este libro.
 V: ¡Ah! Masoquismo viene de Masoch. no sé cómo no lo he pensado. Así que ese tipo ha dado su nombre al sadomasoquismo. ¡Qué guay!
 T: No era eso lo que pretendía.
 V: Eso habría que verlo. Creía haber escrito una hermosa novela... y todos le han dicho que era un porno.

Deleuze

Según Deleuze, en su análisis de la obra de Sacher-Masoch, sería una falacia muy extendida la idea de que la posición masoquista consiste en el reverso de una posición sádica, en su opuesto.



De hecho, como afirma Thomas, el masoquismo ha pasado a la historia como una mera inversión del sadismo.

Pero Deleuze argumenta lo contrario. Si en el sadismo el superyó es la instancia rectora, en el masoquismo es más bien el yo.



Algo así como una trampa perversa que el yo tendería al superyó –al padre– para atraparle en su propia crueldad.

Si el sádico goza imponiendo cruelmente su castigo como amo al otro, el masoquista debe sufrir primero para gozar después.

El masoquismo no excluye sin embargo cierta crueldad inicial, como hemos observado en Thomas ridiculizando a las actrices, aunque pronto se revela como una simple coraza, una última defensa antes de postrarse ante su venerada diosa.

Severin von Kusiemski / *La Diligencia*

- V: Y Ud. ha copiado el libro, ¿verdad?
 T: No, lo he adaptado.

- T: He reinventado los diálogos, las situaciones y... Hay muchas cosas más aquí
V: ¡Genial! ¿Dónde se desarrolla la acción?
T: En un hostel en un sitio remoto al este del imperio Austrohúngaro
V: ¿Imperio Austrohúngaro? Explíqueme algo más
T: Es complicado
V: Bueno, es un bonito hostel.
T: Sí, es una estación termal para gente adinerada.

Vanda señala la falta de creatividad en la escena masoquista. Se trata en realidad de una adaptación, una copia de otra escena, a partir de la cual obtener satisfacción.

Polansky añade, a la adaptación del texto de Sacher-Masoch, la superposición de la escena masoquista sobre un texto clásico.

Así los fondos del decorado de la *Venus* recrean el espacio narrativo de *La Diligencia*.

La primera operación consistirá en la burla: las representaciones de *La Diligencia* han sido canceladas inscribiendo así la extemporaneidad del modelo narrativo propicio al héroe clásico.



En contraste con los personajes fordianos, diligencia, capacidad de sobrevivir en la desnudez del desierto, Kusiemski encarnará un héroe decadente, entregado a la pasividad, la saturación de los sentidos y el refinamiento.

- T: Un lugar suntuoso. Y al alzarse el telón, se ve a Kusiemski en su habitación, echado en la cama... mientras se toma su café matinal y, ¡toc,toc, toc!, entra Wanda.

Resignación del fallo

El deseo masoquista se movilizará a través de la resignación de los signos fálicos, puntuados por la nueva escena.

Así esos cactus erguidos de *La Diligencia* poblando el escenario de *La Venus* aseguran la presencia del tercero necesario al goce masoquista.

Los Significantes del padre: la dimensión vertical, la austeridad paterna inscrita en el propio nombre de Severin son los que Thomas delegará en Vanda.

Manierismo

¿Qué lugar ocupa la mujer en la escena masoquista?

Thomas lo enuncia claramente, cualquier lugar, y ninguno. Todos, menos el centro.



La escena masoquista revela su carácter manierista, re-enmarcando la escena clásica –que, por contraste con el drama masoquista resultaría ser una comedia musical en la que la relación sexual y por tanto la mujer ocuparían el centro.

En la escena masoquista, en cambio, el lugar ocupado por lo sagrado, objeto de la prohibición paterna encarnado por Vanda, se desplaza a su límite. No sólo eso, en lugar del objeto prohibido Vanda debe erigirse en agente de la prohibición.

V: ¿Al lado del patio o del jardín?

T: Del jardín. ¿Quiere que releamos el texto antes de empezar?

V: No, empecemos. ¿Hasta dónde?

T: Hasta la página tres

V: Ya. Y después me echa a la calle, ¿verdad?

T: Comencemos primero, ¿eh?

La cifra pronunciada por Vanda, correspondiente al triángulo edípico, evocaría la encarnación en su figura de la tríada: la cifra del padre.

El masoquista consigue poner así en pie una escena en la que la mujer, siendo prohibidora, dejará de ser prohibida.

Maldición paterna

Vanda cita entonces la frase bíblica de portada, que introduce la palabra del Padre.

La maldición del padre: *El Todopoderoso le hirió poniéndole en manos de una mujer.*

Se trata de la inversión estricta de la prohibición edípica; y de hecho pertenece a los Libros Apócrifos de la Biblia.

V: Ah, se me olvidaba. La frase de la portada, la... la cita
T: ¿El epígrafe?
V: Sí, eso. "El Todopoderoso le hirió, poniéndole en manos de una mujer".
T: Es una cita que aparece en la novela, sacada del libro de Judit.
V: ¿En la Biblia?
T: De los Libros Apócrifos de la Biblia, sí.
V: Bueno, al parecer, no sé nada
T: ¡Ah, sí!
V: ¿No lo encuentra sexista? Que el Todopoderoso le hiera, poniéndole en manos de una mujer...
T: Yo me limito a citar la novela de Sacher-Masoch.
V: Sí, pero ya que Ud. lo ha puesto en la portada... No pasa nada; no es asunto mío. Yo soy sólo una actriz, pero, bueno... Ah! me olvidaba de las pieles! Lleva una estola ¿no?
T: Efectivamente



Frase bíblica

No es posible subestimar la frase bíblica que servirá también como cierre del film. *El Todopoderoso le hirió, poniéndole en manos de una mujer.*

La formulación del castigo divino constituye la perversión de la ley paterna, convirtiendo a la mujer en un mero instrumento de esa ley.

Según Deleuze, el ama que administra el castigo al masoquista lo hace en el lugar del padre, rebajando y ridiculizando la ley que ostenta.

Según Deleuze:

"En el caso del sadismo es el padre quien queda colocado por encima de la ley, principio superior que hace de la madre la víctima por excelencia.

En el caso del masoquismo toda la ley es referida a la madre, quien expulsa al padre de la esfera simbólica.

...la asignación de la ley a la madre, la identificación de la ley con la imagen de la madre... es la condición para que el castigo obtenga su función original y para que la culpa se transforme en triunfo.

El masoquista vive en lo más hondo de la culpa. (Deleuze; 104).

El contrato masoquista, puesto en manos de la madre, ordena pues lo que la ley del padre trataba de vedar.

Escena Central



¿Qué escena ocupa el centro del film?

Vanda ha encarnado a Venus para ordenar a Thomas asumir el papel de Severin.

Que anota en su diario:

22 de Octubre de 1870; son las 2 de la mañana. Me hallo en una estación termal.
"Me siento terriblemente solo, desgraciado e insatisfecho."

Ante la llamada de Afrodita, saluda a su antigua enemiga, que pide un besamanos.

Afrodita le invita luego a desnudarse y cobijarse bajo sus pieles, pero Severin rechaza su invitación.

Afrodita se burla entonces de su debilidad. A Severin no le interesan tanto las mujeres como sus pieles: su cobertura, su disfraz.

La escena central del masoquista sería por tanto el rechazo al amor, la imposibilidad de gozar de la diosa por parte de un simple mortal.

Y a continuación, la maldición de Venus: *Severin, yo haré que te coloques a mis pies.*

Escena Primaria

Y así es.

Vanda asumirá la función activa en la escena en la que desemboca la obra, representación de la Escena Primaria masoquista.

Es ella quien abofetea a Thomas en el rostro, con toda la fuerza de su brazo.

Vanda lleva a Thomas al extremo de la humillación masculina exigiéndole pedir primero el castigo para agradecer después el dolor que le procura.

En esa lógica perversa descansa el goce masoquista.

V: ¡Dame las gracias!
T: Gracias

Vanda continúa golpeando, ahora con la izquierda.



La verdad (desmentida)

V (S): Nada era verdad, ¿entonces?
T (V): Nada.

V (S): ¿Era todo sólo un juego, un número? ¿Y el contrato?
T (V) Ah, el contrato.



Thomas simula sacarlo de su pecho...

T (V): ¡Mi pequeño y tierno idiota!

Simula romperlo.

T(V): Severin, le he amado desde el primer momento. No podía decírselo porque no sabía lo que Ud. pensaba. Soy débil y estoy completamente perdida, ¿sabe?

Vanda adopta ahora una auténtica actitud de ama dominante, que censura a Thomas//Severin (en el papel de Vanda)

V: No está mal
T(V): Soy yo quien debería ser sumisa. Soy yo quien debería ser atada y azotada.
V (S): Creo que debería atarte a la estatua con un par de tus medias. Es lo que deseas, ¿verdad?
T (V): Sí, se lo suplico.

Pero para llegar hasta ahí la verdad habrá de ser negada y desmentida.



La castración que se inscribe, sin embargo, en la súplica de Thomas /Severin (en el papel de Wanda) de ser amarrado al tótem –imagen degradada del falo– y azotado por Vanda a su vez en el papel del griego Alexis, inscripción del tercero amado por Wanda.

El mecanismo de la estructura perversa es una operación de desmentida por la cual se nombra la verdad para resignarla luego en el juego de

todos los desplazamientos posibles; inversión, conversión en el contrario, cambio de signo.

Lo que no aparece en cambio es la metáfora, la posibilidad de transformación del significado a través de la negación, la renuncia, o la sublimación.

Estructura Perversa



T(S): Haga de mí lo que quiera.
T(V): ¡Prométame que nunca me abandonará!
V: Nunca te abandonaré, te lo juro.

El sometimiento es subrayado por el tuteo al que Vanda somete a Thomas, conducido hacia la humillación como un perro.

El lugar del cactus, iluminado y ocupando, ahora sí, el centro del plano, es el lugar de lo masculino.

Hasta ahí conduce Vanda a Thomas, en el papel femenino, para hacer caer sobre él el rigor de la ley.

Pero es Thomas mismo quien lo ordena.

V: ¡En pie!

Vanda le amarra al cactus con un par de medias.

V: ¡Las manos!

Tras el cuello, las manos.

T: He soñado con este momento desde que la vi.
V: ¡Más fuerte! ¡Más fuerte todavía!

Es el momento del clímax en el que se representa una fantasía de Escena Primaria.

Thomas en posición femenina, en el papel de Wanda, entregado al castigo que ella, encarnación a su vez del griego, inflige a Severin.

Vanda parece finalmente endiosada y poseída por una furia vengadora y dominante.

T: ¡Humílleme! ¡Mortifíqueme! ¡Domíneme!

Triunfo masoquista

V: Gracias, ¿qué?

T: Gracias, ama.

V: Pensabas que ibas a engatusar a una pobre actriz estúpida, ¿eh?

V: ¿Y que ibas a servirme de ella para satisfacer tus morbosas inclinaciones?

T: No.

V: ¿Y que ibas a fabricar un pequeño Frankenstein femenino a tu antojo?

T: No, Vanda, te lo juro.



Vanda abofetea a Thomas. De nuevo Thomas agradece a la deidad un castigo que parece aliviarle.

T: Gracias, ama. ¡Gracias, diosa!

V: Gracias, diosa.

T: Gracias, diosa.



Vanda parece dictar el guión.

Sin embargo asistimos *realmente* al triunfo absoluto del deseo masoquista de Thomas, que ha conducido a Vanda a asumir plenamente el papel de ama cruel en la escena preparada por él.

La culpa de Thomas por la identificación con el padre edípico y su deseo de gozar a la mujer, vivido como violento y sádico, recae ahora sobre ella, que ha caído en la trampa del intercambio de papeles, siguiendo el guión diseñado por él.

Puede entonces Thomas jugar a ser Wanda, toda vez que Vanda ha aceptado jugar a ser él.

Bacantes de Cadmo

Vanda deja la escena vacía y oscura, reapareciendo desnuda, apenas cubierta por unas pieles y con el





pelo recogido a la griega. Convertida en sacerdotisa de Baco.

Declama, como en una obra de Eurípides, transformada en Bacante.

V: ¡Bacantes de Cadmo!

V: ¡Dancemos al ritmo de Baco!



(Lo repite en lengua griega, con acento atemorizador).

Vanda actúa como poseída por el éxtasis del dios Baco, a quien sirve.



Inicia entonces una danza al ritmo de la música inicial, híbrido entre una melodía de feria y otra ancestral de pífanos y crótalos, ante la mirada extasiada de Thomas que asiste amarrado al cactus, como único espectador de su propio drama.

Finalmente Vanda desciende del escenario y se aleja en la oscuridad, seguida de sus pieles.



Escena vacía

Tras el plano subjetivo de la escena vacía, Thomas es mostrado de frente, atado a su columna, convertida en símbolo ictifálico en el centro de la oscuridad absoluta.

Se sobrepone la enseña: *Y el Todopoderoso le hirió, y le puso en manos de una Mujer.*



La cámara se va alejando, atraviesa las puertas y deja el teatro, olvidando a Thomas en el interior de su propia escena.



El papel del Padre

El padre juega un papel fundamental en la representación de la Escena Primaria para el masoquista.

La identificación secundaria con el padre edípico, opresor, de un lado produce culpa y de otro impide la posición pasiva que está en juego en la identidad del masoquista.

De ahí la operación de inversión mediante la cual consigue hacer pasar, bajo la máscara de una figura femenina de diosa, las órdenes sádicas del padre para poder al mismo tiempo sufrirlas y ordenarlas.

Puede así mantenerse la identificación primaria del masoquista con la madre del estadio fálico –anterior a la Escena Primaria– para obtener después, en la asunción del papel pasivo frente al padre, el placer victorioso de desposeerlo de su falo.

El goce masoquista se sustenta por tanto en esa operación que consiste en deshacerse de la culpa por un lado, desplazándose de la posición fálica y, al mismo tiempo, pagar por ella sufriendo como castigo un gozo pasivo que le está prohibido.

El contrato masoquista

Observa Deleuze que es lo propio del masoquismo una experiencia de espera y de suspenso.

Las escenas masoquistas incluyen auténticos ritos de suspensión física, atadura, enganche, crucifixión. (p. 85)

La tendencia a la degradación de la función simbólica en su dimensión sagrada, exaltante en el sadismo, está también presente en el masoquismo como condición del goce.

En *El sepultamiento del complejo de Edipo*, Freud indica dos posibles salidas al conflicto: activa sádica por identificación del niño con el padre, y



masoquista pasiva en la que, por el contrario, el niño toma el lugar de la madre y quiere ser amado por el padre.

La teoría de las pulsiones parciales posibilita la coexistencia de ambas identificaciones: Freud dice del Hombre de los Lobos: «En el sadismo mantenía en pie la arcaica identificación con el padre; en el masoquismo lo había escogido como objeto sexual».

Pero, como afirma De M'Uzan, la homosexualidad masoquista es más moral que real.

El masoquista busca en realidad la máxima degradación de la ley paterna exigiendo sufrirla en el extremo de una crueldad que le depare la máxima humillación.

El masoquista queda así suspendido de un goce ordenado fríamente por contrato, mediante el cual somete asimismo a su verdugo, en último término, el propio padre.