

# MÁS ALLÁ DEL ESPEJO

## ANÁLISIS DEL FILM “EYES WIDE SHUT”, de Stanley Kubrick (\*)

Vanessa Brasil Campos Rodríguez.  
Doctora en Ciencias de la Información por la Universidad del País Vasco y  
Profesora titular de la UNIFACS (Universidad Salvador – Brasil).

[vancampro@cpunet.com.br](mailto:vancampro@cpunet.com.br)

(\*) Este artículo fue publicado originalmente y puede ser encontrado en el sitio de la revista “Trama y Fondo”, en el menú “Artículos con trama” [www.tramayfondo.com](http://www.tramayfondo.com)

### Alice en el espejo

¿Cuál es el problema de partida del film “Eyes wide shut”, este fabuloso réquiem cinematográfico de Stanley Kubrick? En el análisis que vamos a desarrollar aquí lo que nos interroga es la cuestión del deseo. Hablaremos de un hombre y una mujer marcados en el campo del deseo. ¿Qué desea una mujer? ¿Qué desea un hombre? En este sentido, resulta profundamente intrigante la escena en la que la protagonista Alice Harford (Nicole Kidman) y su marido Dr. William – Bill – Harford (Tom Cruise), están delante del espejo. Él la besa mientras ella abre bien los ojos y parece fijarlos profundamente en su reflejo sobre la superficie especular. ( Fig. 1) Las imágenes del hombre y de la mujer enmarcadas por el espejo se entrelazan en un enigmático abrazo, donde el rostro masculino se va eclipsando detrás de la figura de Alice mientras la cámara va cerrando el encuadre con un movimiento lentísimo en dirección a esa mirada femenina que nos interroga. ¿Hacia donde mira? ¿Qué ve? No nos olvidemos que se trata de la imagen de una imagen. La cámara enfoca la imagen especular que nos conduce, nos lleva, cual indefensos conejos blancos, a través del mundo de Alice para transportarnos al otro lado del espejo. Se trata de un sutil movimiento de aproximación, mediante el cual vamos penetrando, como auténticos voyers, en el interior de este universo enigmático.

Justamente ahí, en el cruzamiento de la mirada de Alice con la nuestra, en este punto que parece atravesar la superficie misma del espejo, localizamos el punto de ignición. Pero, este es un punto de partida que también es un punto de llegada. Por esta razón aún es pronto para detenernos en esta escena, preferimos reservarla para el final de nuestro trayecto, cuando estaremos enriquecidos por el proceso de análisis.

Las primeras escenas del film nos muestran Alice y Bill preparándose para la fiesta de fin de año en la mansión de los Ziegler. El inmenso y bien decorado apartamento de la pareja nos remite a un laberinto de espejos, delante de los cuales los protagonistas desfilan, lánguidos, bellos e inaccesibles. En el salón de la casa, perfectamente decorado para la Navidad, la hija juega con la niñera, componiendo así la imagen de una familia ejemplar. La idea de la perfección del universo imaginario marca las primeras secuencias del film, y se ve reforzada en la fiesta por la atmósfera saturada de luces, tonos cálidos y movimientos circulares de cámara que contribuyen para inebriar al espectador. En cuanto Alice desliza su cuerpo por el salón, en un envolvente baile con un seductor húngaro, Bill se deja llevar del brazo por dos modelos que le prometen un paseo hasta el fin del arco iris. ( Figs. 3 y 4)

Por cierto, el elemento arco iris es, como veremos más adelante, una metáfora que hará su aparición en otros momentos del relato.

No obstante, el encantamiento del universo imaginario<sup>1</sup> se rompe súbitamente con la escena del cuarto de baño. El anfitrión, Victor Ziegler (Sidney Pollack) se abotona los pantalones mientras, extendido sobre un sillón rojo, reposa inerte el cuerpo de una bella mujer, víctima de sobredosis. Bill es llamado para liberarla de los brazos de la muerte y, así, salvar la piel de su cliente. (Fig. 5) Un gran cuadro colgado en la pared del cuarto de baño reproduce una escena semejante con una mujer yaciendo en un sillón rojo, lo que subraya y refuerza la figura femenina. (Fig. 6)

## La herida

Tras algunas escenas con actividades rutinarias del matrimonio Harford después de su retorno al apartamento, el film va a brindarnos una de las secuencias más densas de la historia reciente del cine. A modo de prólogo para dicha secuencia, la película nos ofrecerá una pequeña escena bastante significativa. Alice, tras mirarse en el espejo del pequeño armario del lavabo, abre la puerta y escoge un frasco entre los muchos allí guardados. (Fig. 7) Se trata de una latita de curativos adhesivos Band-aid. (Fig. 8) Localizamos aquí la inscripción de una herida en el punto de partida de la secuencia. La presencia de este elemento nombra muy bien una carencia en Alice. Algo le falta, le produce una herida. Detrás del espejo, alguna cosa que estaba oculta aparece. La lata de curativos es un escondite, pues al contrario de los conocidos cicatrizantes, nos revela otro contenido: algunos gramos de marihuana. ¿Para qué sirve un curativo si no es para ayudar a curar, a cicatrizar heridas? Para nombrar su herida, la mujer recorre a la marihuana, que está ocupando justamente el lugar de los curativos. Se trata pues, de un prólogo para lo que vendrá. Alice va a introducirnos en su relato, va a llevarnos al mundo de sus fantasías, de sus deseos, nuevamente, a través del espejo.

En la escena siguiente Bill y su mujer están sobre la cama. Ella, recostada, aspira el humo del cigarrillo de marihuana, con los ojos bien cerrados. (Fig. 9) A continuación, se inicia un diálogo donde quedan evidentes las sospechas de ambos sobre una posible traición durante la fiesta. La escena trae una interpelación latente que podría ser traducida de la siguiente manera: ¿continúas deseándome?, ¿tu mirada aun es para mí?, si mi deseas ¿por qué me deseas? Es interesante destacar que Alice pronuncia las palabras tan lentamente como si las deletrease, saboreando cada una de ellas, como si quisiese fijarlas en el tiempo y en el espacio. El diálogo sigue en ritmo cadencioso. La mujer narra a su marido cómo el húngaro le había propuesto mantener relaciones sexuales. En respuesta a esta revelación Bill contesta con un frío comentario: “me parece comprensible”. Es decir, para Bill el hecho es perfectamente inteligible, pues él entiende perfectamente el deseo del seductor. Pero, no nos olvidemos, están hablando de sexo. Como bien señala Requena, este es un terreno que está lejos de ser el de la comprensión, y sí de lo que *no* se comprende.

Es interesante resaltar así mismo, la importancia del elemento marihuana, droga conocida por provocar una cierta evasión de la realidad. Alice, como adelantamos, nos va a introducir en su experiencia, auxiliada por el contacto con la marihuana. En otras palabras,

la evasión de la realidad la permite poder nombrar su experiencia de lo real y en lo real. Así, el texto fílmico nos proporciona elementos para destacar la dualidad real & realidad.

“Lo real está ahí. Es. Con independencia de toda consciencia que pretenda pensarlo. Se diferencia netamente, por eso, de esa otra cosa que llamamos la realidad: el mundo en tanto ordenado, pensable, inteligible para esa especie, la nuestra, que se obceca en pensarlo”. (REQUENA, 1998, p. 8)

Según el autor, lo Real es la fuente de energía por excelencia, y ¿en qué lugar esto se articula mejor que en el campo sexual? Ella está hablando de sexo. Luego está nombrando un terreno en el que nada es comprensible, previsible, explicable, inteligible. ¿Qué espera Alice oír de su marido? Quiere otra palabra, en absoluto “comprensible”. La pregunta que está latente en la demanda de esta mujer, sea lo que sea, tiene relación con esta cama donde yace, pero también la trasciende, la sobrepasa, va más allá. Un análisis precipitado de la secuencia puede llevarnos a pensar: esta mujer, sobre esta cama, fumando marihuana, está en busca del placer. Sin embargo, no pasa de una conclusión desprovista de reflexiones, ya que el goce, lo sabemos desde Freud, no es el placer. No es, por tanto, el placer lo que Alice está demandando, sino aquello que está más allá del placer: el goce.

“El goce no es, después de todo, otra cosa que el ámbito de la experiencia del sujeto: experiencia de carencia, de la inanidad esencial de todo objeto de deseo, de su incapacidad de rellenar la grieta del sujeto. Así, el precio del acceso al goce es siempre la herida narcisista: sólo hay goce allí donde el Yo del sujeto conoce cierta quiebra, Donde, en suma, lo real emerge cuando lo imaginario se resquebraja – de ahí que el goce suponga siempre el contacto con el horizonte de la muerte.” (REQUENA Y ZÁRATE, 1995, p.47)

El film comprueba esta afirmación en términos visuales, pues Alice se incorpora de esta cama subrayada por su cobertor rojo (color de la seducción, del placer), lugar emblemático del encuentro de la pareja, colocándose de pie ante la mirada atónita de su marido. Va a posicionarse en un terreno que se sitúa más allá del placer, colocándose fuera de la cama.

Se sitúa en el umbral de una puerta, elemento femenino que constituye un pasaje, una abertura para otro lado. (Fig. 10) En esta escena, la puerta describe una composición en rectángulo que, a su vez, enmarca otro rectángulo interior definido por una ventana, cuyo azul profundo convida a la reflexión, a la introspección. No podemos dejar de destacar esta oposición cromática rojo & azul. Se trata de un juego de contrarios presente en todo el film: los tonos cálidos que van de los rosáceos, anaranjados al rojo vivo frente a los tonos fríos que se presentan desde los lilas al azul más profundo. En términos visuales, el gesto de Alice nos revela una salida del plano de lo imaginario para adentrarse en otro terreno donde pueda nombrar su experiencia, que siempre es, como resaltamos anteriormente, experiencia *de y en lo real*.

El matrimonio traza algunas consideraciones sobre celos y traición en cuanto Alice se sitúa significativamente de espaldas a un espejo, elemento que constituye metáfora de lo imaginario. (Fig. 11) “¡Si vosotros, los hombres, supiéseis!”, afirma proféticamente. Esta frase puede ser leída de la siguiente forma: “si vosotros, los hombres, supiéseis lo que

nosotras, mujeres, sabemos...”. “Si vosotros, hombres, supiéseis lo que es una mujer, lo que desea una mujer...”

Se sienta en el suelo. Gesto extremo, donde el abandono del universo narcisista está subrayado en esta postura de Alice. (Fig. 12) Ella desciende del pedestal de mujer adorada y se muestra en toda su singularidad, en su feminidad. Lo que la mujer, y aquí nombramos al sexo femenino, realmente sabe (y cuando decimos saber, nos referimos al sujeto del inconsciente) es de su posición de goce. Este es el punto radical de la mujer: su herida. Para poder entregarse, la mujer debe entregarse a alguien que la conduzca en su experiencia del goce. Goce que supone el contacto con lo real.

### **La fantasía**

Alice permanece en el suelo para narrar su sueño diurno, hablar de su deseo, de su fantasía. Relata, paso a paso, su experiencia. (Fig.13) Deletrea, degusta cada sílaba, traduce para el lenguaje la trama de su verdad. La secuencia nos brinda este momento soberbio, privilegio único de los textos artísticos, donde se muestra la grieta del Yo a partir de la cual emerge el Sujeto y su interrogación, abriéndose el texto a la angustia.

Bajo la mirada atenta de Bill, su mujer confiesa cómo la simple visión de un oficial de marina había marcado su vida. (Fig. 14) Tras un breve intercambio de miradas, se sintió tan profundamente atraída por el desconocido que llegó a pensar en abandonar todo por una sola noche a su lado. Pausadamente, sigue recordando que en aquella misma tarde el matrimonio había hecho sexo. Durante todo el acto, la imagen del oficial no abandonó su pensamiento, pero, por otro lado, nunca su marido le había parecido tan precioso y su amor por él se reveló tierno y triste. La verdad dolorosa de Alice también es constitutiva de su amor y su tentativa de escritura toca profundamente al espectador.

La pregunta más difícil del psicoanálisis en nuestra opinión es: ¿Qué es una mujer? ¿Qué desea una mujer? Recordemos la imagen en el espejo, punto de partida de nuestro ensayo. Esos ojos de ella bien abiertos, mirándose en el espejo, interrogan. Ella se mira en una situación de extrema angustia. Alice, como vimos en su extraordinario relato, sabe del goce. Entonces ¿cuál es su problema?

Alice, sentada en el suelo, hace una confesión. Transforma en discurso una experiencia de goce. Como respuesta, quiere oír una palabra que esté del lado del deseo, es decir, quiere tocar lo Real por la vía del simbólico. Quiere entregarse a alguien que sea capaz de guiarla en su goce, pero alguien que no entre en pánico, que no salga corriendo. ¿Y qué hace Bill tras oír su relato? Sale. Como respuesta a la demanda de su mujer, le ofrece un silencio seguido de un movimiento de fuga. Bill recibe la llamada de la hija de un paciente suyo que había acabado de fallecer. Esta misma mujer confesará su pasión por el médico ante el cadáver de su padre. Por lo tanto, no es a la apelación de su mujer que acude rápidamente sino a la de otra mujer. Incapaz de enfrentar la cuestión del sujeto por la vía de la introspección, es decir, buscando su respuesta en un espacio interior, Bill emprende un movimiento contrario, sale, va a buscar fuera, en la calle.

Alice, para Bill, estaba en posición de mujer adorada, un ser perfecto, sin hendiduras o grietas. Recordemos una de las secuencias iniciales del film, cuando se preparaban para la fiesta. Alice, sentada en el retrete, le pregunta sobre su apariencia y él, sin mirarla sintetiza: “Perfecta”. (Fig. 2) Esta es la palabra que define ejemplarmente la posición inicial que ocupa su mujer en el relato (aun estando en una posición nada adorable).

Pero, tras la contundente *revelación* de su fantasía, su esposa pasa a ocupar el lugar de carente, de herida, y eso choca a Bill. El objeto de amor se convierte, entonces, en objeto de temor. En este sentido, prestemos atención a la palabra *revelación*, que significa “acto de revelarse, de quitarse el velo”. El velo ayuda a dibujar esta noción de deseo en lo imaginario, en el que los amantes se funden en un todo que es el da plenitud narcisita, un espacio donde nada les falta, una fantasía de pacto absoluto que un ser hace con el otro. La caída del velo imaginario, rompe este espacio de perfección y de placer absoluto.

### **Cuatro puertas**

Bill parte en una larga jornada noche adentro. Algo lo impulsa, alguna cosa en su interior lo empuja en dirección a las calles, como si un extraño vórtice fuese absorbiéndolo. En el centro le aguarda lo Real. Este trayecto en dirección a lo real es mostrado ejemplarmente en las imágenes del film. La escenografía describe con precisión este viaje iniciático que tiene como punto de partida el dormitorio de la pareja, lugar de la revelación de la esposa. Acto seguido, la visita a la hija del paciente muerto es, de nuevo, otro secreto revelado, así mismo seguido de más un movimiento de fuga. Bill no vuelve a casa, sino que vaga por las calles de la ciudad recorriendo un extraño y oscuro laberinto.

Nuestro héroe no está constituido, pues aun hay pruebas que debe superar. En busca de su “formación iniciática” comienza su itinerario separándose del lecho conyugal, enfrentándose con la muerte del paciente y desembocando en otros ritos de pasaje, inscritos en el film en el acto de traspasar cuatro puertas (recordemos que también fueran cuatro las llamadas del teléfono), donde se pone de manifiesto la presencia del color y la luz rojos. La primera puerta que atraviesa es la de la casa de una prostituta que lo aborda en plena calle. La chillona puerta roja constituye el primer umbral, el primer pasaje en la aventura en dirección a lo real. (Fig. 16) El rojo puntúa bien este trayecto recorrido por Bill, pues se trata de un color que nombra con precisión el terreno de la seducción, de la violencia y el de la muerte, elementos con los que tendrá que enfrentarse.

Como respuesta a la carencia revelada por su esposa, Bill va al encuentro de una prostituta, es decir, una mujer degradada por la sexualidad, que es la propia materialización de la imagen, ahora degradada y maculada, de Alice. El acto sexual con la prostituta no se concretiza gracias a una providencial llamada de teléfono de su mujer.

Bill continua su viaje iniciático, cuando un lugar en especial atrae su atención y hacia él se dirige. Una segunda pasaje será así mismo señalada por la fuerte presencia de tonos rojos, color que hará su inscripción ya en la entrada del bar, en la marquesina, en el marco de las fotos de divulgación, en las escaleras que conducen al interior y en la espesa iluminación. (Figs. 17 y 18) En este *night club* actúa un pianista amigo suyo que le entrega,

sólo después de Bill insistir mucho, la seña para una extraña orgía sexual. Para entrar en la fiesta será necesario, además de la seña, vestir un disfraz especial. Algo del terreno de lo siniestro comienza a anunciarse.

El tercer umbral que Bill debe traspasar en su jornada iniciática es el de una extraña tienda denominada “Rainbow”, donde un excéntrico propietario vende los favores de su propia hija adolescente. Para conseguir su disfraz Bill deberá atravesar el arco iris, ver el otro lado. (Fig. 19) Existe una sabiduría popular que afirma que aquel que pasa por debajo del arco iris se transforma en un ser del otro sexo. Podemos enlazar la secuencia con el convite hecho por las dos modelos en la fiesta de fin de año, proponiendo como destino el final del arco iris.

La secuencia, metafóricamente, nos transporta a su sentido: Bill desea el deseo de la mujer, quiere colocarse en su piel. Su demanda al entrar en la tienda, enmarcada por un gran letrero luminoso en forma de un arco iris, es literal: “Necesito un disfraz”. Pero obsérvese: él va a vestir una ropa tras la cual quiere ocultarse –capa negra y una máscara veneciana- contraponiéndose a la fantasía de su mujer –donde ella se muestra con toda su carencia, desnuda, sin velos que la cubran.

Durante su jornada noche adentro, escenas en blanco y negro describen momentos brevísimos de una relación sexual imaginaria. (Fig. 15) Bill fantasea la fantasía de la mujer, imagina lo que cree que ella había imaginado. El deseo de su esposa pasa a ser su deseo. El la ve en brazos del oficial de marina, una escena de amor en cámara lenta en la que el hombre conserva su immaculado uniforme blanco y Alice apenas los zapatos de tacón alto. Pero esta fantasía no es la suya y de nada le sirve. Le oprime. Decíamos anteriormente que Alice estaba para Bill en posición de adoración. *Ad-oración* nos remite a la palabra *orama*, así como en cinerama y *panorama*, que es un vocablo griego para esfera visual. En este sentido, la materialización de la imagen de adoración se establece en el campo visual y se destaca de las demás escenas por su textura y por la fotografía en blanco y negro.

La adoración de la mujer por parte del hombre es extremadamente fetichista, como muestran estas imágenes en las que Alice conserva los zapatos de tacón durante la relación sexual. El lado radical que la esposa había revelado (su hendidura, su falta) queda borrado en la actitud de adoración de Bill, pues el fetiche se encarga de tapar toda la herida. Según Freud, el fetichista no tolera la desaparición del pene imaginario, alucinado, porque nunca lo vió, no puede verlo, no admite su ausencia e insiste en encontrarlo. En otras palabras, el fetichista alucina un pene que nunca existió en forma de sustituto.

La cuarta etapa que Bill tiene que superar se inscribe en lo que podríamos titular como espectáculo de lo real. En el hall de entrada del castillo donde la orgía tiene lugar, se destacan, una vez más, los tonos rojos, comenzando por el propio tapete. (Fig. 20)

Sobre un gran círculo de luz de tonalidades rosáceas – para nosotros el círculo es la figura geométrica que mejor define la perfección de lo imaginario -, hombres y mujeres portan máscaras venecianas, mientras un extraño coro de voces graves al ritmo de tambores da un tono sombrío al espectáculo. (Figs. 21 y 22) Un clima de ceremonia masónica con unos toques de misa negra ayuda a componer este oscuro escenario imaginario. En torno al

círculo de luz, algunas mujeres dejan caer sus capas, dirigidas por la batuta del maestro de ceremonias, una figura que se asemeja a un obispo inquisidor. (Fig. 23 y 24) Las mujeres escogen sus parejas y la orgía comienza. Bill, uno de los elegidos, va recorriendo los salones y nosotros, como auténticos voyeres, acompañamos su trayecto, atravesando los inúmeros aposentos del castillo donde ocurren diversas escenas de relaciones sexuales en posiciones varias. La obscenidad reina para el disfrute de la mirada de todos. (Fig. 25)

Estamos ante un terreno donde el sexo es mostrado, no hay privacidad durante el acto sexual y los cuerpos ficam expuestos. Sólo el rostro es preservado de la mirada ajena, sólo la máscara conserva y oculta la identidad del otro en este espacio donde el otro se deshace en una siniestra ceremonia en la que se sacrifica el propio sentido del sexo como algo sagrado.

No es el goce lo que observamos en esta profusión de escenas eróticas para la contemplación pública, sino su mascarada, pues, como afirma Requena, no hay lugar para el goce en un espacio donde la expansión narcisita del Yo tiende a aniquilar todo el espacio para el sujeto.

Como coronamiento de estas escenas tendremos el sacrificio final donde Bill será el gran protagonista del espectáculo. El médico fue convocado y, sin saberlo, es conducido al salón principal donde ya es aguardado por todos los presentes. En el centro del círculo, tras ser interrogado ininterrumpidamente por el maestro de ceremonias, Bill va a responder la seña que le condenará. Su primera pena consiste en quitarse la máscara ante todos y revelar su identidad. (Fig. 26) Se trata del sacrificio de la máscara, la *persona* del teatro griego, aquello que está en el origen de la palabra persona, lo que nos hace humanos y civilizados. La escena muestra sucesivos planos de curiosos enmascarados que, aunque sólo tengan los ojos descubiertos, no esconden su actitud condenatoria. Bill se curva delante del tribunal inquisidor, cuyos miembros tienen la identidad preservada en cuanto la suya es invadida, devastada. No puede verlos, y, sin embargo, es visto por todos. Asistimos a una ceremonia en la que caen los signos. Arrancar los signos, derrumbar la máscara, significa mostrar el espectáculo de esa interioridad desvelada, ofrecida a la mirada pública para su goce escópico.

Se trata de una ceremonia de sacrificio en la que no basta contemplar la caída de la máscara. Como segunda pena, el cuerpo de Bill es solicitado para que se esponga a la mirada del público mascarado. Súbitamente una mujer resuelve inmolarse en su lugar y ofrece su cuerpo en sacrificio. (Fig. 27) El cuerpo de mujer es sacrificado para proteger la integridad del hombre.

### **El outro del sueño**

En la secuencia siguiente, Bill contempla a su esposa inmersa en un sueño profundo. Las carcajadas de la mujer la causan tanto malestar que lo llevan a despertarla.

Alice narra el sueño, un relato cargado de angustia y entrecortado de llanto. El deseo inconsciente que le había proporcionado placer en sueños se materializa en la escena por las carcajadas. Pero, en la vigilia, el recuerdo del contenido onírico provoca tamaña angustia en

la mujer que acaba por desahogar en un llanto convulsivo. Freud afirma que los sueños son simples realizaciones de deseos, incluso los sueños de ansiedad, donde la realización de deseos no es tan evidente. Estos sueños están acompañados por sentimientos que van, desde una sensación desagradable, hasta una ansiedad acentuada.<sup>2</sup>

El sueño de Alice posee algunos elementos que se asemejan y otros que se contraponen a la experiencia vivida poco tiempo antes por su marido en su aventura nocturna. Las imágenes oníricas descritas por la mujer la muestran manteniendo relaciones sexuales con otros hombres en cuanto está siendo observada por Bill. En el sueño, siente un inmenso placer en este acto, le gusta saberse mirada por su marido mientras hace sexo con varios hombres. En la experiencia de Bill, él es quien observa el acto sexual practicado por otros sujetos. Aquí se manifiesta claramente la escopofilia, el deseo sexual de mirar. Alice realiza en su sueño un deseo reprimido semejante al que su marido había buscado en la realidad. Como por ironía, la mujer se asemeja a los personajes de la experiencia del hombre: alguien que practica sexo públicamente y es observado por él con extremo interés. Por otro lado, Bill comparece en el sueño de Alice no como alguien que le da placer o goce, sino como aquel que ella quiere que observe como goza y como sabe del goce. “No me entiendas, no me comprendas. Sepa lo que desea tu mujer, lo que es tu mujer” es lo que puede ser leído en las mallas de esta historia onírica. En el sueño de Alice, como en la anterior experiencia de Bill, existe una relación de voyerismo. El acto sexual comparece para el disfrute de la mirada de quien mira y de quien está siendo observado. Aquí se contraponen la relación de la mirada masculina y de la femenina. En cuanto la mujer goza al saberse observada en el acto del goce, el hombre disfruta mirando.

Siguiendo los caminos abiertos por Freud en su Conferencia sobre la Realización del Deseo, nos gustaría comparar el personaje de Bill, en esta escena, con el del vigilante nocturno que actúa en el interior de los sueños y que puede llegar al punto de despertar a la persona que duerme, si siente que está débil para, ella sola, ahuyentar la perturbación o el peligro. Bill la despierta, ocupando el papel del “otro del sueño”, el de la censura. El soñador, luchando contra sus propios deseos, puede ser comparado a la suma de dos personas separadas, aunque, de alguna manera, en íntima conexión entre ambas. En este sentido, Bill es el otro del sueño de Alice. La pareja forma una dualidad/unidad que está plasmada en esta secuencia en la escena del abrazo cuando Bill y Alice forman las dos caras de la misma moneda, los rostros en oposición y, no obstante, unidos. (Fig. 28)

### **Choque con lo Real. Mas más allá del espejo.**

Lo Real, finalmente es aprehendido por Bill en el encuentro con el cuerpo de la mujer en el depósito de cadáveres. ( Fig. 29) Sabemos que se trata de la modelo que fue socorrida por el médico durante la fiesta en la casa de los Ziegler, tras la ingestión de una sobredosis de cocaína. También es la misma que se sacrificó en su lugar en la ceremonia de las máscaras. Ofreció su vida a cambio de la de Bill y, ahora, yace en el depósito de cadáveres sobre una fría cama de metal. Observamos una de las pocas escenas del film donde no se destacan los ya comunes rojos y azules, sino tonos plateados, tan fríos como un espejo de agua. A este respecto podemos establecer una comparación entre el cuerpo de la mujer y una plácida y cristalina superficie especular en la cual el hombre va a buscar una imagen.

Bill se ve a sí mismo en el rostro de la mujer muerta, vislumbra su reflejo, así como Narciso se espeja en su propia imagen reflejada en la superficie del lago. (Fig. 30) La comparación con Narciso no es casual. Nótese que del punto de vista etimológico tenemos en Narciso el elemento *nárke*, raíz de nuestro término narcótico. El destino de esta mujer estuvo ligado irremediablemente a la narcosis. Observamos un sugestivo plano en el que la composición de la imagen subraya los dos rostros de perfil, el de la mujer muerta y el del hombre que la contempla, uno frente al otro. Bill se aproxima tanto de la cara de la mujer que prácticamente es imposible verla con nitidez. Así, lo que se hace evidente en la escena no es la mirada, sino algo que va más allá: es el contacto con lo real. Como Narciso, al mirarse en el rostro que yace sobre la superficie espejada y helada del cajón del depósito, ve su otra cara, su imagen reflejada en el rostro de la muerte, su *umbra*, su alma-sombra. También como Narciso, Bill es atraído por algo que posee el germen de la muerte. Se celebra en esta escena la muerte de lo imaginario, este espejo que lo tenía acorralado. Lo Real se inscribe, pero de forma siniestra. En este instante se da “la propia imagen de la dislocación, del rasgamiento esencial del sujeto”, como señala Lacan.

En una escena siguiente, Alice duerme al lado de la máscara usada por Bill en la orgía y que fue colocada cuidadosamente sobre la almohada de su marido. (Fig. 31) Cuando Bill ve la máscara que creía perdida ocupando su lugar en la cama al lado de su mujer, la verdad brota de su interior como un manantial. En medio de un llanto convulsivo dice: “Voy a contarte todo”. Su persona podrá ser restaurada. Hay una promesa implícita de que real e imaginario pueden unirse, fundirse en esta cama si es por la vía de lo simbólico. Por fin, una palabra verdadera es restaurada y el triángulo padre/madre/hija se equilibra en la secuencia final de la tienda de juguetes.

## Mirada y visión

Decíamos en el inicio de nuestro análisis que nos había interrogado en esta película la cuestión del deseo femenino y el deseo masculino. Estuvimos trazando hasta aquí, algunas diferencias y algunos entroncamientos. No obstante, para poder concluir nuestro análisis, aun restan algunas consideraciones finales. La primera de ellas es respecto a la mirada y a la visión. Hay una actitud que pertenece al campo femenino que es la de cerrar los ojos, cerrar bien los ojos. Por otro lado una postura típicamente masculina es la de mirar. Quien mira está dislocado, está en la posición de observador, porque mira de fuera lo que sucede. Recordemos aquí la actitud de Bill en cuanto observaba las distintas manifestaciones de relaciones sexuales señaladas en el texto fílmico: en el sueño de Alice, en la ceremonia de las máscaras, en su propia fantasía. La mujer cuando tiene contacto con el goce cierra los ojos y, en este momento, es sorprendida por la visión.<sup>3</sup>

Volvamos al análisis de la escena que nos interrogó: Alice y Bill delante del espejo. La mirada de la mujer busca lo que está más allá del espejo, más allá de los objetos, más allá de las imágenes, lo que está más allá del placer y, entonces, el goce le asalta en una visión interior. En este momento, su demanda es por un héroe que la arrebathe, la posea y la conduzca a su goce (de ahí su fantasía con un oficial de la Marina, imagen emblemática del héroe americano). Es cuando se encuentra más próxima que nunca de su amado, como ella misma revela en su relato. En la escena, Alice no está mirando, está viendo, teniendo una

visión, algo que se localiza más allá de la imagen en el espejo, lo que nos remite al sentido del título del texto fílmico: “Con los ojos bien cerrados”. La disolución de la imagen en el espejo y el posterior *fade-out* muestran esta dimensión que estamos resaltando. Esto posibilita al sujeto un saber que, no es el de una simple mirada, sino que está más allá de la figura y pertenece al terreno de la visión. El sujeto traspasa la superficie del espejo y toca lo real.

Para encontrarse con la amada en este ámbito que está más allá del espejo, para saber del goce, Bill tuvo que recorrer toda una travesía. La aventura del héroe se situó, por lo tanto, en la transición de la mirada a la visión. Para constituirse en héroe Bill tuvo que superar algunas pruebas ya señaladas anteriormente. Sin embargo, fue al contemplar el rostro frío y bello de la mujer muerta que algo desaparece definitivamente para Bill y, por otro lado, le posibilita un saber que no es aquel facilitado por el terreno de la mirada, sino que está más allá de la figura y pertenece al terreno de la visión. Es el saber del fondo, saber de lo real. En un segundo momento, la visión de la máscara sobre la almohada también le proporciona un saber que va más allá de la mirada. Se produce una falta, una hendidura en el universo narcisita. El paraíso imaginario en el cual se había instalado con Alice se quiebra y el deseo en lo imaginario cede paso al deseo en el campo simbólico. En este sentido podemos trazar un paralelo entre el rostro pálido y frío de la mujer muerta y esta máscara sobre la cama. En ambas nuestro héroe se mira y su contemplación produce un efecto avasallador en el sujeto. Las dos constituyen este lado, el reflejo de la imagen de su Otro en el espejo y más allá de éste. Un lugar que supone un contacto con el horizonte de la muerte.

En la secuencia final Alice propone que hagan sexo urgentemente. Lo que podemos leer de la siguiente manera: “Vamos a ver si tú, a pesar de todas nuestras aventuras, reales o imaginarias, aceptas mi deseo con todas sus implicaciones y no sales corriendo como siempre”.<sup>4</sup>

En el final del film, una promesa. Promesa de que puede haber un relato para el sujeto, de que hay un camino para acceder a un goce que pueda tener sentido. En este punto el sujeto del espectador se reconoce y se identifica en la trama. Más allá del espejo, más allá del arco iris, existe un lugar que le espera: el lugar del goce.

---

## Notas

<sup>1</sup> Vamos a concentrar nuestro análisis en las nociones de real, imaginario y simbólico desarrolladas por Jacques Lacan y su relectura a partir de Jesús González Requena.

<sup>2</sup> Freud, Sigmund. Edición Electrónica de las Obras Psicológicas Completas, Volumen XV – Parte II – Sueños 1916 (1915-16) **Conferencias Introdutorias sobre Psicoanálisis. Conferencia XIV – Realización de Deseo.** Rio de Janeiro: Imago, 1999.

<sup>3</sup> Para entender el concepto de visión vamos a recorrer a la Mitología Griega que nos ofrece un buen ejemplo con Tiresias, el ciego que poseía el don de la adivinación, es decir, de ver más allá. En otras palabras, cuando

---

estamos ciegos en la consciencia, miramos con el inconsciente. Requena nos ha señalado al respecto que la mirada está en la lógica del imaginario, pues la mirada es siempre *mirar del yo*. La visión, a su vez, es del sujeto, porque pertenece al ámbito del contacto con lo real. De la misma manera que existe un deseo en el imaginario, que se mueve en el campo del espejismo y que tiene como fin un objeto imaginario de deseo, y un deseo simbólico, que apunta hacia lo real. La visión es diferente de la mirada porque aquella no es algo que se busca, sino algo que llega al sujeto. De ahí la expresión: “He tenido una visión”. Esta visión no tiene nada que ver con la mirada, no tiene nada que ver con las imágenes. Es poder ver una realidad profunda, verse en el interior.

<sup>4</sup> El hecho de salir corriendo justo después de oír el relato de Alice había colocado el personaje de Bill en una postura nada heroica. A lo largo del film otros gestos también lo distanciaron del papel del verdadero héroe. Para comenzar, no acepta la falta, la herida de la mujer, como señalamos anteriormente. Aceptar la falta, cuando la mujer se muestra en la condición de no adoración, constituiría un gesto heroico por parte del hombre. En seguida, Bill no hace nada para evitar un incesto, o mejor, que la adolescente de la tienda de disfraces sea poseída por los japoneses con el beneplácito del padre. Más adelante, no hace el menor gesto cuando la modelo le dice al tribunal de las máscaras que ofrece su cuerpo en lugar del de Bill. En otra secuencia, no toma la menor actitud cuando sabe que la prostituta que había estado con él tenía el virus del SIDA. Y, para culminar, no hace nada cuando su amigo Victor Ziegler (que ocupa en la trama el lugar del padre siniestro) le revela que pertenece a la sociedad secreta de la orgía y que la muerte de la mujer fue apenas un caso de sobredosis. El médico sabía que se trataba de un asesinato. Bill emprende en casi todos los momentos del film un moviminetto de alejamiento de la condición de héroe, aunque, inicialmente, en la escena de la fiesta de fin de año tenga salvado a la modelo de una sobredosis fatal. Bill estará pronto para asumir el papel de héroe cuando asuma el nombre del padre, el lugar de la ley. Porque, al final, el deseo masculino está muy próximo de la ley.

## Referências Bibliográficas

- ARIAS, Luis Martín . **El cine como experiencia estética**. Valladolid: Caja España, 1997
- FREUD, Sigmund. **Edição Eletrônica das Obras Psicológicas Completas**, Rio de Janeiro: Imago, 1999
- KRISTEVA, Julia. **Historias de Amor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LACAN, Jacques. **Escritos 2**. México: Siglo XXI, 1993.
- \_\_\_\_\_. **La Relación de Objeto. El Seminario 4**. Barcelona, Paidós, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Seminário 3. La Psicosis**. Barcelona: Paidós, 1983.
- \_\_\_\_\_. **O Seminário 2. O eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- NOVAES, Adauto org. **O Desejo**, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- NASIO, Juan D., **El Magnífico Niño del psicoanálisis (El concepto de sujeto y objeto en la teoría de Jacques Lacan)**. Buenos Aires: Gedisa, 1985.
- REQUENA, Jesús González. “Texto onírico, texto artístico”. **Tekné, Revista de arte**. Madrid. nº 1, ano 1, p. 116, Encuentro. 1985.
- \_\_\_\_\_. “Enunciación, punto de vista, sujeto”. **Contracampo**, Madri. nº 42, 1987
- \_\_\_\_\_. En el principio fue el Verbo. Palabra versus Signo. **Trama y Fondo**. Madrid. nº 5, ano 1, p. 8, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial de King Vidor”, in **El análisis cinematográfico**, Editora Complutense, Madrid, p.16, 1985.
- \_\_\_\_\_. “El espectáculo del horror. Del cine de terror al espectáculo de lo real”, in Blanco Garcia, Ana Isabel (Ed): **Mujer Violência y medios de comunicación**, Universidad de León, 1996.
- REQUENA Jesús González e ZÁRATE, Amaya Ortiz de. **El spot publicitário, las metamorfosis del deseo**. Madri: Cátedra,1995.