ADÁN, EVA, KUBRICK.
EYES WIDE SHUT Y LA ALEGORÍA DE LA CONCIENCIA

Francisco Castro

Más de dos décadas después de su estreno, *Eyes Wide Shut* sigue dando que hablar. Testamento cinematográfico de Stanley Kubrick, esta película tiene la cualidad de agitar la inteligencia; despierta vocaciones hermenéuticas, suscita acalorados debates, hace correr ríos de tinta, pero sobre todo mantiene a resguardo su secreto. ¿En qué se funda su notable efecto enigmático? Desde mi punto de vista, estamos ante una adaptación cinematográfica que, por detrás de su pretexto literario, regresa disimuladamente a uno de los metatextos nucleares del mundo occidental: el drama edénico. El resultado es una obra singular e intrigante, y de un profundo alcance teológico. El siguiente análisis parte de la Biblia como marco de referencia fundamental. Desde el horizonte hermenéutico del psicoanálisis, y apoyándome en iconografía diversa, intentaré establecer que *Eyes Wide Shut* reescribe la fábula del pecado original, subrayando con fuerza su sentido edípico.

Palabras clave: Sacrificio. Trama simbólica. Edipo. Escena primaria. Conciencia. Teología negativa.

ADAM, EVA, KUBRICK.

***EYES WIDE SHUT* AND THE ALLEGORY OF CONSCIOUSNESS.**

Over two decades after its premiere, Eyes Wide Shut's enigma still gives a lot to talk about. Stanley Kubrick's cinematic testament arouses intelligence. It awakens hermeneutical vocations, provokes passionate debates, produces many writings, yet it hides its secret. Its astonishing resistance to exhaustion involve a cultural anomaly. In my opinion, here we have a a film adaptation that, beyond its literary pretext, returns to one of the civilizations fundamental meta-texts: the Edenic drama. The result is a singular and intriguing work, with a deep theological scope. For my analysis I take The Bible as referential framework. I apply the hermeneutics of psychoanalysis and rely on diverse iconography. Therewith I try to establish that Eyes Wide Shut rewrites the fable of original sin, inscribing in it an oedipal sense.

Keywords: Sacrifice. Symbolic plot. Oedipus. Primary scene. Consciousness. Negative theology.

Prólogo

Nos encontramos ante un relato estructurado en términos clásicos, a modo de prólogo, episodio y epílogo. El episodio o cuerpo central se subdivide a su vez en dos capítulos. Cada una de estas cuatro partes está separada por una salida de sol. De modo que tres elipsis, que comprenden tres amaneceres consecutivos, separan los cuatro actos de los que se compone la película, dándole una marcada unidad temporal.

En el prólogo son presentados los personajes y su contexto. Bill y Alice Harford son un matrimonio de clase media-alta residente en Nueva York. Tienen una hijita, Helena, de unos cinco años. Él es un médico de cierto prestigio, con pacientes entre la élite acaudalada. Victor Ziegler es uno de ellos, tiene a Bill en especial aprecio y lo invita junto a su esposa a la fiesta que da anualmente por Navidad. Es en el contexto de esta celebración donde el prólogo introduce los tipos humanos que protagonizarán el drama. El énfasis en la enorme diferencia de poder adquisitivo entre Bill y Victor da al texto un punto de vista sociológico. La decadencia moral de la élite es explícitamente señalada a través de personajes como Sandor o el propio Victor. Otra de las características del texto es su ambivalencia. Por ejemplo, el motivo decorativo de la estrella hace referencia a la Navidad, pero si examinamos con detenimiento su geometría descubrimos que se trata de la estrella de *Ishtar*, diosa babilónica del amor y la belleza, sugiriendo la consagración pagana de la fiesta.

Estrella de Ishtar-Venus, detalle de un relieve mesopotámico, museo del Louvre

Al hilo de esto una cosa más tiene que ser dicha del prólogo, y es que Kubrick desliza aquí una *protoescena* del acto nuclear de la película. Pues el pequeño drama en torno a Mandy representado

en el cuarto de baño es mucho más que un aderezo naturalista, es la *conditio sine qua non* del acto sacrificial que, localizado en la mitad del metraje, constituirá el núcleo del relato[1].

Capítulo 1: La tentación

Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y árbol codiciable para alcanzar sabiduría. Génesis 3:6[2]

El primer capítulo comienza con una secuencia introductoria de la vida cotidiana de los Harford. Al día siguiente de la fiesta Bill acude a su consulta, mientras Alice y Helena se quedan en casa tranquilamente. Por la noche, con su hija ya acostada, el matrimonio se acomoda en el sofá para hacer un poco de zapping. A continuación, vemos a Alice sola ante el espejo. Aunque ha pasado el día en casa parece estresada. Se contempla. Su mirada es autoconsciente, grave, airada, índice de conflicto interior. Entonces opta por la vía estupefaciente.

Saca marihuana, papel de fumar y se lía un porro. Cambio de plano al dormitorio. Alice está con Bill en la cama. Ella le da una profunda calada al porro, se lo pasa a su marido, y le lanza una pregunta:

Alice: *Dime una cosa. Esas dos chicas con las que estabas anoche, ¿por casualidad... no te las habrás*

---

[1]Según González Requena, en el cine clásico de Hollywood, la narración se articula simbólicamente gracias al *acto* del héroe, en el cual se encarna la *ley* del relato, "introduciendo en el marasmo de lo real una cadena de sentido fundadora" (Jesús González Requena, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid: Castilla Ediciones, 2006, p. 573) Si bien es verdad que el cine de Kubrick no se atiene al modo clásico de relato, es evidente que parte de él, apelando de entrada a nuestros más convencionales hábitos de lectura. El personaje de Mandy introduce cierta referencia a relatos como *Pretty Woman*, es decir, al cliché de la Cenicienta. Se trata de una referencia a esos casos en los que el hombre elige como objeto amoroso a la mujer más inconveniente, a la que se empeña en *redimir* de su mala vida. A este respecto véase el trabajo de Freud: *Sobre un tipo especial de elección de objeto en el hombre*. En todo caso, el drama de Mandy circunscribe un *pequeño-gran acto* de Bill en el que se proclama la razón ilustrada del médico-hombre de ciencia, como ley tutelar del relato. Tal proclamación lleva implícita la *tarea* a realizar por el héroe: le incumbe la rehabilitación completa de su protegida, a quien por ahora tiene que abandonar en la tóxica compañía de Víctor.

[2]Todas las citas bíblicas: *Santa Biblia*, Nueva-Reina Valera 2000

follado?

En este momento se produce una sincronización perfecta de los niveles latente y patente del texto. Pues el protagonista toma el cigarro estupefaciente al mismo tiempo que recibe la pregunta envenenada.

Obsérvese el paralelo iconográfico:

Adán y Eva, por Lucas Cranach el viejo, 1528

Bill se atraganta con el humo. No parece familiarizado ni con el fumar ni con la repentina vulgaridad de las palabras de Alice.

Bill: *¡¿Qué?! ¿De qué estás hablando?*

Aunque Bill tiene todo el derecho a defeder su inocencia, la pregunta no deja de ser comprometedora, pues ha prometido a Victor callar acerca de Mandy. No tiene más remedio que dar un falso testimonio:

Bill: *Ziegler no se encontraba muy bien y me llamaron para que le echara un vistazo.*

Luego intenta desviar el foco de interés hacia Sandor, el galán de Alice. Parece excitado ante la idea de que un desconocido haya pretendido tener sexo con ella, lo cual delata cierto talante perverso en el que ella repara de inmediato. Le exige que confiese todas sus fantasías adúlteras, pero ante esta demanda él retrocede. Las fantasías no son aceptables en un hombre casado, por tanto él no las tiene. Esta negativa produce en ella un estallido histérico y la discordia sube de tono. El de Alice parece un caso ejemplar de bovarismo, o sea, el síndrome de la ociosa esposa del médico burgés. Intenta ponerlo celoso, y para su desesperación, él responde con la más sincera declaración de suficiencia y de confianza en ella. Se colma el vaso; Alice se dobla de risa, cae por tierra, se mofa de las certezas de

su marido. La interpretación es insólita, chocante, desgarradora.

Se trata aquí de una iconografía bien establecida por Baudelaire en su trabajo sobre lo cómico, donde subraya:

"el unánime acuerdo de los especialistas de la risa acerca de la razón primera de ese monstruoso fenómeno. La risa, dicen; viene de la superioridad [...] La risa del ser humano está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída y es señal de una miseria tan grande como las lágrimas de sus ojos [...] en efecto, ¿hay un síntoma más destacado de debilidad que una convulsión nerviosa, un espasmo involuntario comparable al estornudo, y causado por la visión de la desgracia del otro? Esa desgracia es casi siempre una imperfección de espíritu"[3]

Efectivamente, lo que causa la risa de Alice es la intolerable inocencia de su marido. Esa mezcla suya de bienaventurada ignorancia y obtusa autoestima hacen de él un fantoche, y ante ese espectáculo ella tiene que reírse. *La risa,* dice Baudelaire, *viene de la idea de la propia superioridad ¡idea satánica como la que más!*[4] A partir de aquí podemos inferir la incorporación de un espíritu diabólico que ha venido rondando a la mujer desde la noche anterior. Sobreviene ahora el momento fatídico en el que Eva extiende el fruto prohibido a Adán. Tal fruto, el del árbol del conocimiento del bien y del mal, adquiere aquí la forma de un testimonio venenoso. Él no tiene otra opción que comerlo, o sea, escuchar atentamente.

Se trata de algo acaecido durante el verano pasado. Alice narra como a raíz del intercambio de miradas con un desconocido, su voluntad sucumbe a la fantasía erótica. El deseo que se apodera de ella es de tal magnitud que se lo lleva todo por delante, Bill y Helena incluídos. En estas condiciones no tiene más remedio que asumir su desamparo frente a un poder avasallador que irrumpe desde fuera.

---

[3]Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid: Visor, 1988, p. 24
[4]*Ibíd*., p. 23

Alice: *...Y pensé que si él me quisiera, aunque solo fuera por una noche, estaría dispuesta a dejarlo todo. A ti... a Helena... todo mi jodido futuro. ¡Todo!*

Bill queda perplejo. El hecho de saberse intercambiable por un desconocido, prescindible en suma, lo aboca a experimentar su propia insignificancia. Pero el teléfono suena; uno de sus pacientes ha muerto y tiene que acudir.

El presente capítulo despliega una fenomenología de la tentación en tres momentos. Este es el *primer momento*, y sugiere que la tentación de Adán, al principio, no fue un estímulo positivo, sino reactivo: una herida narcisista. Por otro lado, esta escena encierra algo antológico. El estallido de ella, la incorporación diabólica, el efecto devastador del testimonio en el protagonista, la banda sonora sutil y espeluznante, todo confiere a una escena doméstica algo de calamidad universal. Decía Santa Teresa que entre los pucheros anda Dios. Pues bien, en este caso es un demonio y no Dios el que ha comparecido, pero el sentido teológico es el mismo.

Bill sale a la calle y se hunde en sus pensamientos. Fantasea obsesivamente la escena de Alice en la cama con otro hombre. Así todo, nuevas embestidas de *lo real* vendrán a sacarlo de su ensimismamiento: la declaración amorosa de Marion, la agresión de los gamberros, la relación interrumpida con *Domino*. Pero el recuerdo constante de su herida le impide volver a casa. Su deriva sin rumbo le conduce a la puerta del *Sonata*, un local de jazz donde sabe que toca su amigo Nick. Precisamente, la noche anterior Nick estaba sentado al piano en la fiesta de Victor. Bill entra en el local cuando la banda termina. Los amigos se encuentran, se alegran, beben y hablan de sus

respectivas vidas. Bill pregunta acerca del oficio de pianista, Nick responde que es un *freelance*. Esa misma noche tiene otro servicio en una fiesta privada. Bill no parece dispuesto a separarse de su amigo y se interesa por la fiesta. Nick responde que se trata de una sociedad muy exclusiva y cerrada, él mismo toca de espaldas, con los ojos vendados. Bill no da crédito y Nick parece divertido. En tono misterioso añade que la última vez llevaba la venda mal puesta. Pues bien, a través del espejo pudo percibir figuras femeninas de una belleza descomunal. Bill queda subyugado por el relato, pero Nick recibe una llamada y se pone muy serio. Mientras habla garabatea la palabra "*Fidelio*" en una servilleta, luego cuelga. Bill ha observado atentamente y pregunta que significa eso. Nick se muestra reticente, pero luego confiesa que es la contraseña de la fiesta. El rostro de Bill resplandece de excitación.

Vemos por primera vez al protagonista aguzado, enardecido, dominado por la curiosidad. El estímulo negativo de su herida ha devenido estímulo positivo de visión y descubrimiento. La pulsión de Bill despierta. En la *kubrickiana* fenomenología de la tentación, éste constituye el *segundo momento*. Bill ruega a su amigo que le de la dirección de la fiesta, pero Nick se niega, alegando que es rigurosamente exclusiva. Bill le promete no revelar que se conocen y el pianista acaba cediendo, no sin antes advertirle que ha de ir encapuchado y enmascarado.

El taxi lo ha conducido a las profundidades del bosque de Long Island. Se detienen en el acceso a una finca llamada *Somerton*. Bill se apea, camina hasta la cancela donde dos hombres aguardan y pronuncia: *Fidelio.* Se le franquea la entrada y es conducido a la casa. En la nave central tiene lugar una extravagante ceremonia. Una figura de capucha y capa roja sostiene en una mano un cetro, en la otra un incensario humeante. En círculo en torno a él, hay un grupo de personas arrodilladas, cubiertas de negro. Más allá, una multitud llena las naves laterales y la planta alta. Todos llevan capucha y exóticas máscaras venecianas. En el ábside Nick toca el piano con los ojos vendados, mientras una sobrecogedora voz de bajo entona una letanía indescifrable. El conjunto es ominoso. El sacerdote golpea el suelo con el cetro y las figuras se levantan. A un nuevo golpe sus capas caen, dejando al descubierto espectaculares cuerpos de mujer. Mientras tanto, alguien advierte la presencia de Bill, pues desde la galería de la planta alta dos enmascarados vuelven hacia él la cabeza. Bill se percata, les devuelve la mirada y uno de ellos le hace una reverencia.

El sacerdote golpea el suelo y las figuras femeninas abandonan una a una el círculo de consagración, escogen de entre la multitud alguien al azar, lo besan y se lo llevan de la sala. Una de ellas, luciendo una vistosa aureola de plumas negras, se detiene ante Bill, pone las manos sobre sus hombros, y muy lentamente lo besa en la boca a través de la máscara.

Por un momento, este simulacro se torna en el paradigma de todos los besos apasionados de la historia del cine. Aunque dos máscaras besándose es una ocurrencia de lo más hortera, la solemnidad de la secuencia consigue sobrecogernos. Es un beso hiperlento, cuyo patetismo tanto más nos conmueve, cuanto más rígido y estéril es el contacto que expresa. Luego la mujer lo toma de la mano y lo conduce a través de un pasillo.

Desconocida: *No sé qué crees que estás haciendo, pero tú no perteneces a este lugar.*

Esta interpelación plasma el prodigio de la historia, el cual consiste en una identificación milagrosa. A pesar de llevar Bill el rostro cubierto, ella lo ha reconocido ¡Pero esto es inverosímil! Desde luego, él confía en el expediente de anonimato que es la máscara, por tanto, ella tiene que estar confundida.

Bill: *Perdona, pero creo que me confundes con otro.*

Desconocida: *Por favor, no seas idiota. ¡Tienes que marcharte en seguida!*

Pero algo en sus palabras lo persuade de que en el fondo se conocen. Entonces surge la gran pregunta:

Bill: *¿Quién eres?*

Aquí cristaliza el enigma de *Eyes Wide Shut*, pues, a fin de cuentas, esta pregunta nunca será rigurosamente respondida. Un elemento fantástico afín a *The Shining* penetra en el relato. Pero ahora son abordados por un enmascarado, quien aparta a la mujer de Bill y se la lleva escaleras arriba.

Con todo, el protagonista desoye la advertencia y se pasea por las dependencias de la casa observando lo que allí ocurre. Se trata de un evento consagrado a la perversión sexual: aquí y allá, grupos de dos, tres, o más figuras desnudas mantienen relaciones sexuales, mientras otros observan con naturalidad. Bill se detiene junto a otros espectadores ante una escena especialmente intensa. Una pareja aparece tras él. Se trata de la persona que lo había identificado desde la planta alta, con una de las enmascaradas. Él le da instrucciones y se ausenta. La mujer se acerca a Bill por la izquierda y le ofrece ir juntos a un lugar privado. En ese momento, por la derecha reaparece la desconocida de la aureola de plumas, lo aparta y se lo lleva a salvo de miradas indiscretas.

> Desconocida: *Creo que no eres consciente del peligro en el que estás. No los podrás engañar por mucho más tiempo. ¡Tienes que salir de aquí antes de que sea demasiado tarde!*

Aquí es expresamente señalada la *inconsciencia* del protagonista. Se trata de una advertencia muy seria frente a un desenlace inminente y pésimo de su aventura. Y aquí se expresa también la tragedia de lo humano, pues la misma advertencia, que debería moverlo a ponerse a salvo, le empuja hacia el desastre. El aviso de peligro se transforma en un fascinante enigma que invita a demorarse con ociosas preguntas e indagaciones, hasta que es demasiado tarde.

> Bill: *¿Por qué me dices esto?*
>
> Desconocida: *Eso no importa.*
>
> Bill: *¿Quién eres?*
>
> Desconocida: *No quieras saberlo... Pero tienes que marcharte ¡Ahora!*

El *tercer momento* -y último- de la tentación queda así plasmado por el anhelo de descubrimiento sincero y genuino que brota en el protagonista. Anhelo de constatación y conocimiento. Anhelo de ciencia. Sobre todas las cosas quiere Bill -y nosotros con él- re-*conocer* a esta persona, en la cual se concitan una apariencia tan bella, una lealtad conmovedora, y sobre todo una supremacía epistemológica irresistible. Estamos ante el *Árbol de la Ciencia*.

> Bill: *¿Vienes tú conmigo?*
>
> Desconocida: *Eso es imposible.*
>
> Bill: *¿Por qué?*
>
> Desconocida: *Porque me costaría la vida… y probablemente también la tuya.*

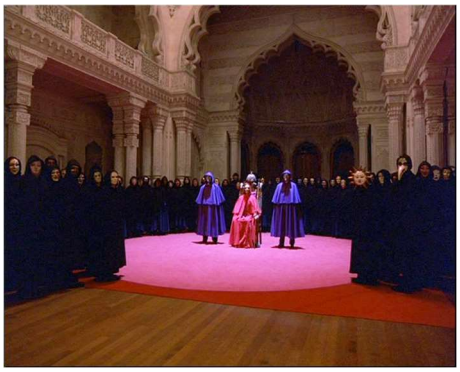
Arrastrado por la curiosidad, Bill echa mano a la máscara para descubrir la persona que está debajo.

Bill: *¡Déjame ver tu cara!*

Desconocida: *¡Vete!*

Y aquí, en el vértice, empieza la caída. Como si su gesto profanador hubiera puesto en marcha un fatídico engranaje ella desaparece, e inmediatamente Bill es requerido y conducido de vuelta a la nave central. Allí la amenaza toma cuerpo. En el centro, flanqueado por dos encapuchados, el sacerdote de rojo ocupa una especie de cátedra papal. En torno a él, oculta tras máscaras horribles, una multitud aguarda en silencio al recién llegado. La brusca interrupción del desenfreno torna la situación alienante en extremo.

Inquisidor: Por favor, acérquese.



Inquisidor: *¿Puede decirme la contraseña por favor?*

El protagonista encara el segundo interrogatorio de la noche. Primero fue el de Alice y a ella le dió un falso testimonio. Ahora debe disimular su presencia clandestina en la fiesta. Afortunadamente sabe la contraseña.

Bill: *Fidelio*

Inquisidor: *Correcto. Esa es la contraseña para ser admitido. Pero... ¿puede decirme cual es la contraseña de la casa?*

Por supuesto, la contraseña franquea el acceso, pero no necesariamente otorga el derecho de estar en la casa. “Entra si quieres y sal si puedes” parece la ley tácita e inapelable, y ante ella el protagonista queda mudo. Luego, a duras penas consigue formular un pretexto: *la olvidé*. Un murmullo recorre la sala. Todos parecen impresionados por la caza in fraganti de un intruso.

Inquisidor: *¡Eso es lamentable! ...porque aquí no interesa si usted la olvidó o si nunca la ha*

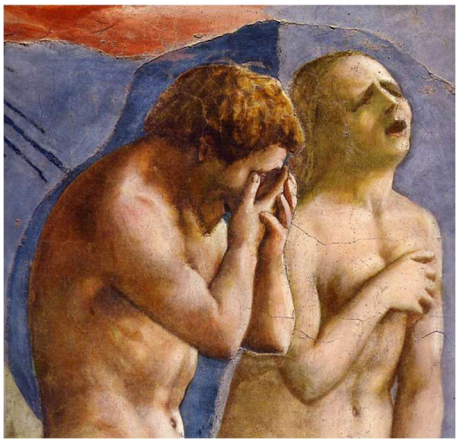
sabido. ¿Me hace el favor de quitarse la máscara?

Bill obedece. Ver reaparecer la cara del actor nos produce un inesperado sobresalto. Rodeado de máscaras grotescas, el rostro humano de carne y hueso queda abruptamente descontextualizado. Y en verdad, aquí se trata de connotar la desnudez en toda su dimensión de vergüenza y anulación del ego. La caída de su máscara significa para Bill el despojo expreso de su dignidad, y de paso la liquidación de su integridad física. Esto aún no lo sabe, pero va a descubrirlo de inmediato:

Inquisidor: *¡Ahora desnúdese!*

La angustia se pinta en el rostro del protagonista, mientras repite maquinalmente la orden. Mira desesperado a su alrededor, pero la congregación lo tiene rodeado. Entra en *shock*, comienza a jadear. Se lleva la mano a la cabeza, intenta formular una súplica, se cubre la cara. Es la viva imagen de la

zozobra. Obsérvense los paralelos iconográficos.



Expulsion de Adan y Eva del paraíso, por Masaccio, 1428

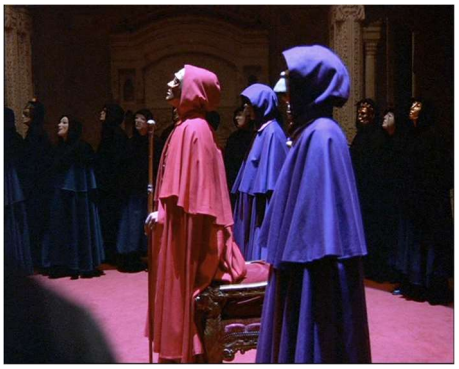
Este momento establece la identidad esencial y decisiva entre *Eyes Wide Shut* y el drama edénico. El desamparo aterrador de Bill define con precisión el estado de ánimo de Adán y Eva después de comer del fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal. El protagonista está desahuciado, el adversario lo tiene en su mano. Aún no está físicamente desnudo, pero sí virtualmente. El inquisidor amenaza con apoderarse de él y arrancarle la ropa, pero entonces una palabra resuena como un disparo: ¡STOP!

En la galería superior está la desconocida de la aureola de plumas. Un *zoom-in* vertiginoso la aproxima. En las lentas coreografías kubrickianas el *zoom-in* vertiginoso indica siempre un pico dramático, un momento de suprema densidad simbólica; estamos en el núcleo. La aparición de la mujer produce una conmoción general, mientras Bill se gira hacia ella despavorido.

Desconocida: *¡Dejadle - ir! Tomadme a mí. Estoy dispuesta a redimirlo.*

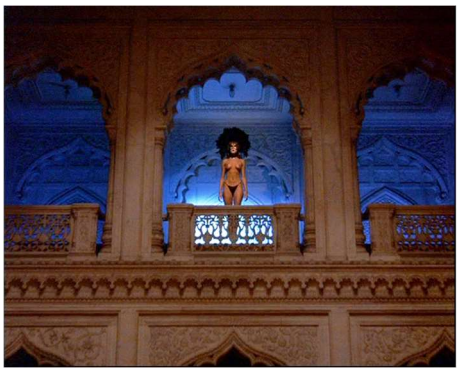
Inquisidor: *¿Tú estás dispuesta a redimirlo?*

Desconocida: *¡Sí!*

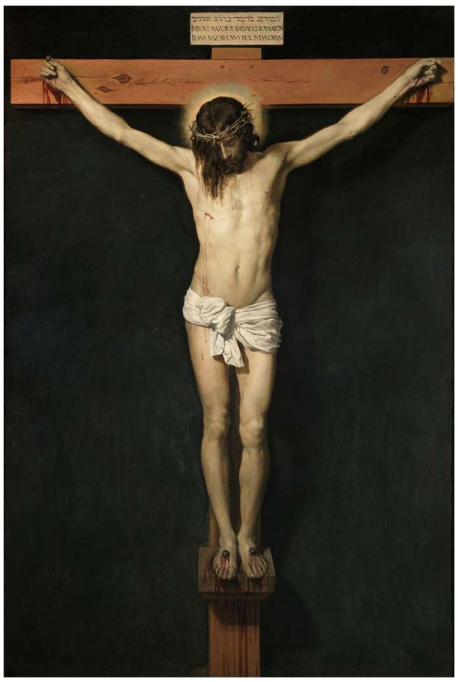


Inquisidor: *¿Te das verdadera cuenta de lo que acarreas sobre ti si haces esto?*

Desconocida: *Sí.*



La congregación está escandalizada. Algo extraordinario parece estar sucediendo. También el espectador queda desconcertado, pues un diálogo inverosímil interrumpe una violencia en curso. No es esto a lo que nos tiene habituados el cine. Nuestras expectativas de acción son defraudadas, y a cambio se nos brinda una escena que raya en esperpento. Es indiscutible, se trata de una representación del sacrificio vicario de Jesucristo, pues la ofrenda no viene mediada por donador o sacerdote, sino que es la víctima quien se dona a sí misma. Es una vil parodia, pero de nuevo, la solemnidad de su plasmación nos toma por sorpresa. La mujer aparece aureolada y santificada en las alturas y posee una belleza paralizante. Si la verosimilitud de la historia se ha desvanecido, ante la fuerza plástica de la aparición palidecen todas las figuras de la escena. El relato se decosntruye a si mismo, y sobre sus ruinas emerge autónoma y solitaria la figura de la Redentora. El arte de Kubrick linda aquí con la pintura, y el *Cristo* de Velázquez, ese asombroso crucifijo, se torna en el paradigma de la escena.

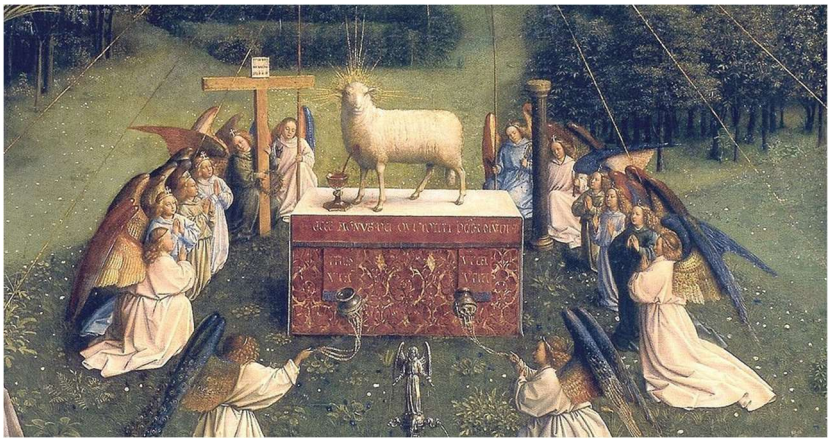

Cristo crucificado, Velazquez, 1632

Inquisidor (a Bill): *De acuerdo. Eres libre. Pero te lo advierto... si se te ocurre seguir metiendo las narices, o si abres la boca para decir a alguien una sola palabra de lo que has visto, habrá consecuencias terribles para ti y tu familia. ¿Está claro?*

Bill: *Pero... ¿qué le va a pasar a esa mujer?*

Inquisidor: *Ya nadie puede cambiar su destino. Aquí, cuando alguien promete algo no hay vuelta atrás. ¡Fuera!*

Desde el Génesis[5] hasta Pablo[6] la promesa que define una facticidad irreversible es por antonomasia el *Verbo de Dios*. La tradición hebrea de la fidelidad de Dios a su palabra es expresamente invocada en la última sentencia del inquisidor, quedando la desconocida salvadora investida con los atributos del Cordero de Dios.



Adoración del Cordero Místico, Jan van Eyck, 1432

Nadie sospechaba que de semejante contexto de sordidez pudiera emerger una escena sacramental cristiana.

Con todo, el presente capítulo aún no ha concluido. Cuando Bill llega a casa, lo primero que hace es echar un vistazo a Helena. Luego guarda el disfraz bajo llave y va al dormitorio. Alice ríe. Bill le habla pero está dormida, entonces la despierta. Ella se incorpora aterrada. Bill pide que le narre lo que ha soñado. Ella comienza a evocar una escena de supremo embarazo a causa de la desnudez de ambos. Él se ausenta para conseguir ropa. Inmediatamente aparece el desconocido de su relato y mantienen relaciones sexuales. La escena deviene orgía multitudinaria, y mientras Alice participa en el desenfreno, sabe que Bill puede verla. Una vez más la risa diabólica se apodera de ella, y este es el momento en que él la despierta. No cabe duda de que el sueño de Alice y la aventura de Bill guardan un íntimo parentesco, y sin embargo son profundamente dispares. Él fue *sujetado* por la intervención de su redentora. En cambio, en el sueño de Alice nada detiene su caída; la escena desemboca en un

[5]"y dijo Dios: sea luz; y fue luz" Génesis 1:3
[6]"porque todas las promesas de Dios son en él Sí, y en él Amén" 2 Corintios 1:20

caos repugnante y angustioso.[7]

Capítulo 2: La caída

Entonces fueron abiertos los ojos de ambos y conocieron que estaban desnudos. Génesis 3:7

Al día siguiente, lo primero que hace Bill es buscar la pista de Nick en el *Sonata*. Esta cerrado, pero consigue la dirección de su hotel. Allí se entera de que ha dejado la habitación de madrugada, en extrañas circunstancias. Luego devuelve el disfraz y comprueba que la máscara se ha perdido. Por fin llega a su consulta. La fantasía de la infidelidad vuelve a su mente, y es cada vez más perturbadora. Decide cancelar todas las citas del día, acto seguido coge su coche y conduce hasta *Somerton*. Se planta ante la cámara de vigilancia y espera. Enseguida aparece un Rolls Royce del que se baja un anciano y le entrega un sobre. Pero el contenido es decepcionante. Se trata de una nueva conminación a que deje de investigar.

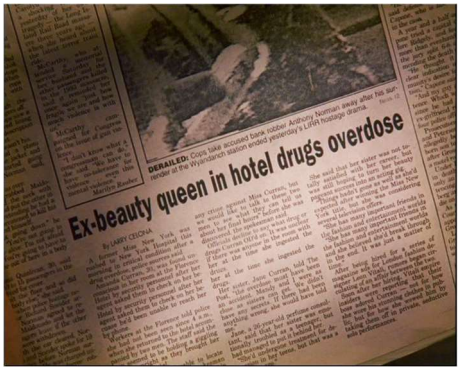
Bill retorna a casa ya de noche, solo para anunciarle a Alice que tiene que volver a salir. Más tarde, en la soledad de su consulta, se abandona a la fantasía: Alice consuma el acto sexual con su joven oficial de marines.

Bill descuelga el teléfono y marca el número de Marion. Es evidente que su herida narcisista lo aboca a una conducta obsesivo-compulsiva que no podrá sino cosechar infortunio. El novio de Marion se

[7]El parentesco entre el sueño de Alice y la temática edénica ha sido establecida por Dijana Metlic ("Stanley Kubrick and Hieronymus Bosch: *In the Garten of the Erthly Delights". Essais. 2017. p. 105-117. https://journals.openedition.org/essais/633*) Desde mi punto de vista la escena onírica funciona a la manera del un emblema barroco: insertado enmedio de la obra, ayuda a descifrar su sentido moral oculto.

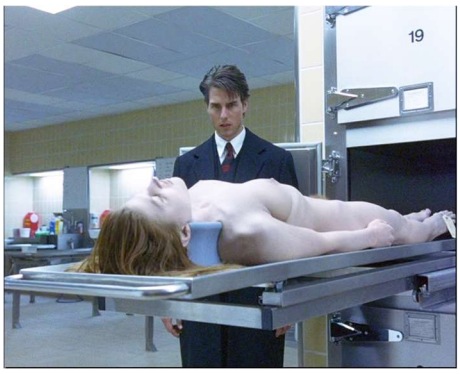
pone al teléfono, Bill cuelga sin mediar palabra. Se hace con un pequeño regalo y va a ver a *Domino*, la joven prostituta. Ella no está, y por Sally, su compañera de piso, se entera de que *Domino* es HIV positiva. Bill se queda sobrecogido y decide marcharse. Mientras deambula por las mojadas calles del Greenwich Village se percata de que alguien lo sigue. Trata de coger un taxi, sin éxito. A continuación, compra un periódico, sin quitar ojo de su perseguidor. El hombre se acerca, parece un sicario del KGB, temible en extremo. Se para a cierta distancia, mira a Bill fijamente, a quien el miedo ha paralizado. Su indefensión es total.

Por fin desaparece, dejando la amenaza en el aire. Bill entra en un café, pide un capuchino y abre el periódico. En este momento se produce una notable concatenación de señales: la portada reza "*Lucky to be alive"*, pero en el interior Bill encuentra la noticia de una ex-reina de belleza en estado crítico por sobredosis.



Este doble indicio anticipa un *quid pro quo* estremecedor. Pues la palabra *lucky* ya la hemos escuchado antes en boca de Bill. En la protoescena del prólogo había dicho a Mandy que era *afortunada* de estar viva (*very, very lucky girl*), ¡Pero en el periódico la víctima de sobredosis se llama Amanda! Una corazonada terrible se añade al susto que ya tiene en el cuerpo.

Bill llega al hospital y en la recepción se acredita como el médico de cabecera de Amanda. Le informan de que la paciente ha muerto. En la sala de autopsias el asistente le abre la gaveta y se retira. El protagonista contempla pasmado el cuerpo inerte de Mandy, la mujer que fue socorrida por él en el cuarto de baño de Victor.



En *off* escuchamos la voz de su redentora: *Porque me costaría la vida… y probablemente también la tuya.* Luego, Bill identifica a Mandy con su salvadora. En su mente dos actos se encadenan en una misma trama de alta densidad simbólica: el gesto de piedad que él tiene con ella al principio de la película, es asociado con el acto redentor, otorgando un sentido a la desconcertante escena del sacrificio. Esto requiere una breve aclaración de orden clínico: en el prólogo hemos visto que Victor no ha podido satisfacer con Mandy su pulsión concupiscente. Esta se torna luego hostilidad, que descarga en forma de pulla vejatoria contra la mujer.[8] Es ahí cuando Bill parece salir en defensa de la chica, interponiéndose entre ella y el agresor.[9]

[8]Sigmund Freud, *Obras completas VIII. El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991, p. 94 y ss. Los casos descritos por Freud de pulla indecente y chiste tendencioso presentan una analogía exacta con el caso que nos ocupa.

[9]La reacción de Bill en tales circunstancias parece acogerse a la máxima kantiana: "obra de tal modo que uses la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como fin en sí mismo, y nunca simplemente como un medio". Es evidente que Victor toma a Mandy por un exclusivo medio para su goce, negándole su ser fin en sí misma, por tanto degradando su humanidad, y haciendo además a Bill cómplice de ello. Esta actitud infame excita la reacción del médico, promoviéndose en su acto a héroe defensor del imperativo categórico, e instituyendo la razón ilustrada como ley simbólica del relato. Ahora bien, el sacrificio de la víctima en favor del protagonista plantea un grave problema ético, ya que la economía sacrificial refuerza el orden simbólico, beneficiando al relato, pero lo hace a costa de traicionar la razón ilustrada, rehabilitando a su adversario natural: el pensamiento mítico.

Pero Victor es en todo caso una figura paterna, y así descubrimos que desde el principio hay en juego un factor edípico. Por otro lado, el encadenado de actos piadosos recuerda la fábula de *Androcles y el león*. Relato idílico donde los haya, esta historia nos habla de la insólita alianza entre un ser humano y una fiera. Se trata aquí de algo más que de una lección de gratitud. Aunque el sentido último de la fábula aún se nos escapa, parece que tiene que ver con la piedad.

En todo caso se confirma el milagro: del mismo modo que el león identifica y protege al piadoso Androcles, Mandy identifica y protege al piadoso Bill, como si pudiera ver su alma a través de la máscara. Llegado el momento ella hace valer esta *filiación*, invocando en público un *orden vicarial* misterioso e inapelable por el que está en condiciones de ponerse en lugar del otro para recibir su castigo. Suenan los tonos fúnebres de *Grey Clouds* de Liszt mientras tiene lugar una piedad extraña:

Bill, muy afectado, se inclina sobre el rostro del cadáver hasta casi rozarlo.

De camino hacia la calle recibe una llamada. Victor, lo solicita en su casa. Bill acude y es cordialmente recibido en una sala de billar. Se sirven un whisky.

La atmósfera es muy distendida, pero esto va a cambiar. La crispación de Bill aflora cuando Victor ofrece enviarle una caja de *scotch* de 25 años. El médico se opone con ofuscada firmeza y el otro ríe socarrón. El padre ha captado la rebelión del menor. Entonces va al grano:

Victor: *Bill... yo sé... yo sé lo que pasó anoche.*

Bill: *Perdona Victor... ¿de que demonios estás hablando?*

Bill reacciona exactamente igual que veinticuatro horas antes había reaccionado a la interpelación de Alice. Su cara de poker es ejemplar. Pretende no saber de lo que el otro habla, pero en este caso a nadie le cabe duda de que está mintiendo.

Victor: *Por favor, Bill, basta de juegos. Yo estaba allí, en la casa. lo vi todo.*

Una vez que Bill ha sido desenmascarado, Victor se quita la máscara de las convenciones, y el refinado anfitrión deviene un cafre. Responsabiliza a Nick de lo sucedido y reprocha a Bill haberlo dejado en mal lugar. Éste alega que no podía imaginar que su distinguido paciente estuviera implicado en semejante círculo de perversión, a lo que Víctor responde con un golpe bajo y definitivo: morbidez. Bill es una persona escabrosa y mórbida, puesto que después de casi ser violentado por una multitud de desconocidos, ha pasado el día indagando en ello. Incluso ha tratado de regresar al lugar de ese trance. Su *compulsión a la repetición*[10] queda en evidencia de manera vergonzosa. Ante su estupefacción, Victor confiesa que lo ha espiado. Con este dato el trasfondo teológico del texto comienza a cristalizar, pues otorga al personaje del anfitrión un carácter omnisciente, y convierte el universo del relato en un panóptico mitológico.

> Victor: *Supongo que no te das cuenta de en que clase de problema te metiste anoche. ¿Quién te crees que era toda aquella gente? Aquellos no eran precisamente gente normal. Si te dijera sus nombres, lo cual no haré, pero si te los dijera, no creo que volvieras a dormir tranquilo.*

La congregación de enmascarados queda transformada en congregación de demonios. De lo contrario no se justifica que la sola mención de sus nombres quitara el sueño al protagonista. Desde el punto de vista sociológico, al que el texto en ningún momento renuncia, esta gente *extraordinaria* son los capitalistas de ventaja, nueva aristocracia, príncipes mundanos y miembros de la élite que han intensificado su pulsión de goce hasta la propia deshumanización. Desde el punto de vista teológico son ángeles caídos, brazos de Leviatán[11], varones verdugos, hijos de Dios venidos a menos, como los que se nombran en Génesis 6:2 o en Job 1:6.[12] Asumido su extravío, Bill ya no tiene porque seguir

---

[10]La compulsión a la repetición es un "proceso incoercible y de origen inconsciente, en virtud del cual el sujeto se sitúa activamente en situaciones penosas, repitiendo así experiencias antiguas, sin recordar el prototipo de ellas, sino al contrario, con la impresión muy viva de que se trata de algo plenamente motivado en lo actual". Laplanche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand, *Diccionario de psicoanálisis,* Barcelona: Paidós, 1996.

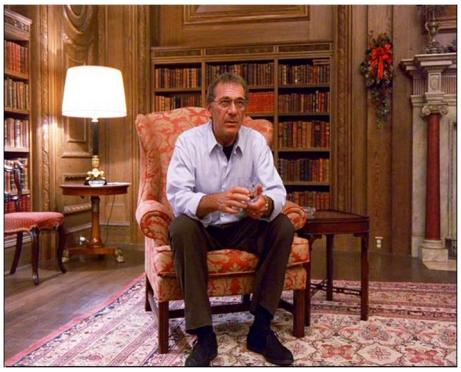
[11]La mención a Leviatán es pertinente no solo en sentido teológico, también en el sentido materialista hobbesiano, pues desde el punto de vista sociológico, nos es dado entender que muchos de los participantes de la orgía son ministros, jueces, alcaldes, en suma, altos representantes del poder civil.

[12]Uno de los rasgos esenciales de Eyes Wide Shut es el de funcionar como *hipertexto*. Su metraje está plagado de referencias a multitud de subtextos con el rasgo común de ser documentos reveladores de lo específico de la civilización occidental. En este caso se trata de una referencia muy precisa a Heine y sus *dioses en el exilio*. Allí se describe el proceso por el que las divinidades grecorromanas quedaron transformadas en demonios, al conseguir el

ocultando la gran pregunta:

Bill: *Había... había allí una mujer que intentó advertirme. ¿sabes tú quien era?*

Un primer plano de Victor muy atento indica que estamos llegando al fondo del asunto.



Victor: *Si. Era... era una prostituta. Lo siento, pero eso es lo que era.*

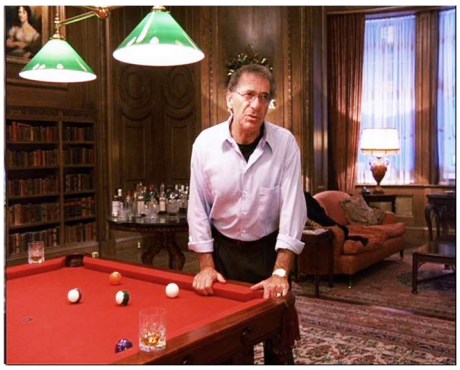
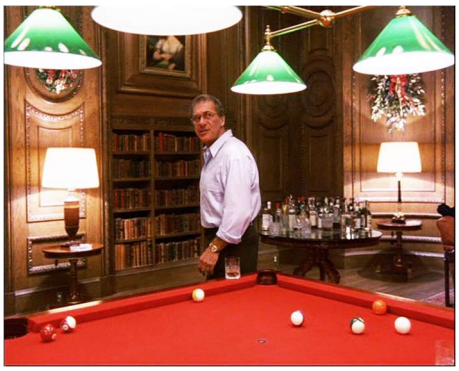
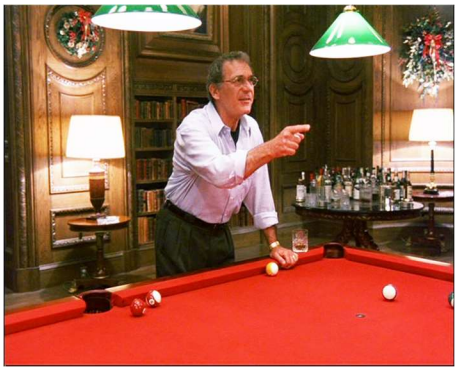
En la medida en que se niega a pronunciar su nombre, Victor cierra el paso al esclarecimiento definitivo de los hechos. Pero Bill necesita salir de dudas y pregunta si su salvadora es la fallecida Amanda Curran. Victor asiente.

El caso parece resuelto, y el espanto y la indignación se apoderan del médico. Pero ahora Victor confiesa que todo fue de mentira, una gran broma organizada para hacerle enmudecer de miedo. Esto apunta a que todo ha sido una paranoia inducida en la mente del protagonista. La experiencia de la pasada noche amenaza tornarse un delirio autorreferencial, pero aún queda el cuerpo del delito, el cuerpo de Mandy, al que Bill se aferra como la prueba irrefutable de su cabal comprensión de los hechos.

---

cristianismo el dominio del mundo: "la fe popular atribuyó a aquellos dioses una existencia, ciertamente real, pero maldita, completamente de acuerdo en esto con la doctrina de la Iglesia. Esta última no declaró, en efecto, a los dioses meras quimeras (…) sino que los tuvo más bien por espíritus malos que, derribados de la luminosa cima de su poder por la victoria de Cristo, se arrastraban ahora por la tierra en la oscuridad de viejas ruinas de templos o de bosques encantados, y con sus tentadoras artes diabólicas, con la concupiscencia y la belleza, especialmente por medio de danzas y cantos, atraían al pecado a los débiles cristianos que se extraviaban por esos parajes", H. Heine, *Los dioses en el exilio*, Barcelona: Bruguera, 1984. A continuación, Heine refiere una leyenda según la cual, Baco celebra aún sus bacanales una vez al año en las profundidades del bosque tirolés. Cierto día alguien es testigo de la orgía, quedando traumatizado por las imágenes del desenfreno. La conciencia le lleva a denunciar ante los tribunales eclesiásticos el monstruoso festejo, y cuál no será su sorpresa al descubrir que, bajo la cogulla clerical del sacerdote se esconde el mismísimo Baco.

Bill: *Vale Victor. Aquí hay algo que no acabo de pillar. Dijiste que todo fue un teatro, una farsa. ¿Puedes explicarme que clase de jodida farsa exige que alguien aparezca muerto al día siguiente?*

Victor: *¿quieres saber que clase de farsa? Te lo digo exactamente:*

Victor: *Toda aquel teatro de "tomadme a mi", sacrificio de pacotilla con el que te has estado haciendo pajas mentales, no tuvo nada que ver con su muerte real.*

Victor: *Después que te fuiste no le pasó nada que ya no le hubiera pasado antes. Fue follada de cabo a rabo ¡Punto!*

Pero, ¡oh, sorpresa! su idilio de redención no es otra cosa que una fantasía narcisista y perversa; una

paja mental (*jerking off)* a cuenta de su desafortunado encuentro con una yonki muerta por sobredosis. La autorreferencialidad de la historia socava la verdad de los actos, deshace la cadena simbólica, frustra toda asignación de sentido a la experiencia vivida. El desencanto del sacrificio supone para Bill un helador baño de realidad. La muerte de Mandy se impone como una despiadada lección de pesimismo y sabiduría trágica.

Sin embargo ¡atención!: el alegato de Victor es algo más que la impugnación del narcisismo y la ingenuidad del protagonista. Aquí es necesario atenerse a la versión original inglesa: *She got her brains fucked out. Period!* Esta frase plantea un juego de palabras intraducible. Por un lado se refiere a la adicción descontrolada de la chica: *ella misma se jodió el cerebro*, pero por otro deja entrever una escena de sadismo aterrador. Se trata sin duda de una *escena primaria*[13] a la que la palabra *period*[14] aporta una innegable connotación sangrienta, multiplicando su dimensión siniestra. Tenemos aquí una paradoja similar a la de la pipa de Magritte: según Victor, la muerte de Mandy *no fue* y a la vez *si fue* un sacrificio.

Pues su versión establece que después de la expulsión de Bill no hubo sacrificio alguno. Como prostituta que era, Mandy solo ejerció sexo regular y contratado. Pero en el plano retórico, con su jerga *hardcore,* está describiendo una violación aniquiladora con derramamiento de sangre. La ambivalencia[15] de las palabras estalla en la mente del médico: por un lado, está autorizado a saberse inocente y no tocado por la depravación, pero por otro, en el plano inconsciente, queda acusado como

[13]Escena primaria es la "escena de relación sexual entre los padres, observada o supuesta basándose en ciertos indicios y fantaseada por el niño. Éste la interpreta generalmente como un acto de violencia por parte del padre" Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona: Paidós, 1996, p. 123.

[14]En su sentido literal *period* funciona aquí como una coletilla de cierre de frase; algo así como *...y punto*, o *...y listo*. Por otro lado, a causa de su homonimia con una de las palabras usadas para referirse a la menstruación, la palabra *period* suscita en el plano inconsciente todo el círculo de representaciones relativo a esta fase del ciclo sexual femenino. De entre estas representaciones, la de *hemorragia vaginal*, adquiere aquí un carácter preponderante.

[15]Esta ambivalencia se funda en un desplazamiento inconsciente (por metonimia) desde el círculo de representaciones de la toxicomanía al de la prostitución. Desplazamiento y condensación son según Freud las dos principales vías por las que el psiquismo hace pasar un objeto prohibido bajo la apariencia de un objeto inocente. Este último nunca resulta ser un disfraz al azar, pues el correspondiente análisis siempre revela un nexo muy concreto entre lo inocente y lo prohibido (Sigmund Freud, *Obras completas IV. La interpretación de los sueños.*Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991, p. 311 y ss.) Aunque esto es material para un desarrollo más extenso, solo apuntaré que el deseo de Bill consistió, desde el principio en redimir a Mandy de la promiscuidad y la prostitución. Por múltiples razones este deseo no resutó aceptable y fue reprimido en el acto, retornando luego bajo el disfraz del discurso humanitario a favor de la desintoxicación y la vida.

el responsable directo de esa apoteosis de perversión, dolor y muerte.[16]

La náusea le invade.

Victor: *Escucha Bill, nadie ha matado a nadie. Alguien ha muerto. Pasa todo el rato. Pero la vida sigue. Siempre sigue... hasta que se acaba. Pero eso tú ya lo sabes, ¿verdad?*

Bill retorna a casa liquidado. Víctima de la *hybris* del perverso Victor, arrostra el sabor de una

[16]La letalidad potencial de las prácticas fornicarias no es una idea exclusiva de la literatura de Sade. En el libro de *Jueces* encontramos uno de los episodios más turbadores y macabros de La Biblia, el cual guarda gran parecido con el argumento de *Eyes Wide Shut*. En los capítulos 19 al 21 se narra la historia de dos viajeros, marido y mujer, que, entrando en la ciudad de Gabaa para pernoctar, son hospedados por un anciano. Al caer la noche, los hombres de la ciudad rodean la casa y exigen al anciano que les entregue al forastero para *conocerlo*. El dueño de la casa implora que no hagan ese mal, sin éxito. Entonces el viajero toma a su mujer y la entrega a los acosadores, quienes abusan de ella toda la noche. La mujer logra regresar por la mañana, solo para derrumbarse ante la puerta, donde al poco rato es encontrada sin vida. Esto da lugar a una de las guerras civiles más sangrientas de la historia mítica de Israel, y a la cuasi desaparición de la tribu de Benjamín. En la junta forense el marido declara: "Y levantándose contra mí los de Gabaa, rodearon la casa por la noche con la idea de matarme, y a mi concubina la humillaron *de tal manera que murió*", Jueces 20:5. Tanto la idea de sustitución vicaria, como la de violación múltiple y aniquiladora nos inducen a pensar que Kubrick ponderó este texto en la elaboración de su obra.

humillación colosal. Ya no se trata de una herida narcisista, sino de los dolores de una castración en toda regla. Y es que *Eyes Wide Shut* se desvela aquí como el relato de una regresión del protagonista a la fase edípica. La actuación de Victor como perversa figura paterna hace que episodio acabe de forma traumática. El enigma planteado a Bill es de un sutil sadismo psicológico, y en todo caso es irreductible, o sea, impone al conocimiento del médico un límite castrador y absoluto.

Alice duerme, y a su lado reposa la máscara perdida. Este hallazgo, en el límite de la realidad y el delirio, desencadena la psicosis del protagonista. El terror ante el espectáculo de su propia mente desintegrándose desarma el último reducto de su compostura. Sobreviene la histeria: parece reír, pero en realidad llora. No en vano risa y llanto son parientes cercanos, pues *la risa del ser humano está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída y es señal de una miseria tan grande como las lágrimas de sus ojos.*[17]

El ciclo se ha cerrado, Ulises retorna a casa después de su errancia, experimentado y consciente. La alegoría está en su apogeo: la máscara caída representa todas sus componendas y pretextos, todos sus expedientes de autoengaño, todo el aparato convencional que hasta ahora le había permitido escapar al abismo de la duda y la autoconciencia.

Ya nunca más podrá sostener su cara de póker, su clásico *¿de qué estás hablando?* Ahora asume que algo había en juego desde el principio. Veinticuatro horas después de haber sido preguntado por Alice, está listo para dar su testimonio, y aunque no pueda reducirlo a juicios de realidad o a verdad histórica, al menos puede darle forma de pregunta infinita.

[17]Ch. Baudelaire, *op. cit.*

Bill: *Te lo contaré todo... te lo contaré todo.*

Para el yo alienado bajo el *peso de la conciencia*, la terapia pasa por la palabra: liturgias de confesión.

Epílogo

Y Jehová Dios hizo al hombre y a su mujer túnicas de pieles y los vistió, Génesis 3:21

Ambas máscaras yacen por tierra. La de Alice ella misma se la quitó. La de Bill ha caído. De nada sirven ya los taparrabos de hoja. Los ojos de ambos están *wide open*, cuajados de insomnio, rojos de llanto. Pero, como recién ha dicho ese destinador perverso que es Victor, la vida sigue.

Bill: *Alice, ¿qué crees que debemos hacer ahora?*

Alice: *Qué creo que debemos hacer... No lo sé. Quizás deberíamos estar agradecidos.*

El veredicto de la gracia emerge de manera tan comprensible como insólita.

Alice: *...agradecidos de que hemos conseguido sobrevivir a nuestras respectivas aventuras, ya fueran reales o solo un sueño.*

El alegato de Alice deviene acción de gracias, pues el mundo es un pandemonio pero ellos lo han atravesado. Ella celebra lo ocurrido como un nuevo nacimiento, la auténtica *navidad* de su alianza

matrimonial.

Bill: *¿Estás segura de eso?*

Alice: *¿Que si estoy segura? Tan segura como estoy de que la realidad de una noche, incluso la de toda una vida, nunca será la verdad completa.*

A la avasalladora fuerza de lo real, Alice opone su fe en algo otro, algo necesariamente más grande y fundamental que llama la "verdad completa" Se trata de una premisa mística que aquí adquiere la condición de testamento espiritual, conectando a Kubrick con la larga tradición de la teología negativa, de San Agustín a Santa Teresa, pasando por Meister Eckhart. En tanto aboca al espectador a una renuncia simbólica, el fracaso del acto del héroe (en especial, del acto sexual)[18] resulta una paráfrasis adecuada de los ideales ascéticos que podemos atribuir al cineasta. Y es que toda la película se ha constituido como un "*no"* al objeto de deseo, una obstinada connotación del vacío sacrificial y del desplazamiento *ad infinitum* de la divinidad.

Bill: *Y un sueño nunca será solo un sueño.*

Alice: *Lo importante es que ahora estamos despiertos. Y ojalá que sea por mucho tiempo.*

Al cierre, la dialéctica dormido/despierto aparece en clara redundancia con el título. Es la mención de rigor a la dispensación de la conciencia. Pues *Eyes Wide Shut* es una referencia a los ojos abiertos de Génesis 3.7, pero también a la ceguera de Edipo en el momento de su plena asunción de la realidad. Y es que, para Kubrick, como para Freud, el umbral de la conciencia viene inscrito en la tragedia de Edipo.

[18]Según González Requena, la trama edípica rige el relato en el cine clásico de Hollywood, por eso allí el orden simbólico de la ley está indisociablemente ligado a la sexualidad. Una vez que, con su acto heroico, el protagonista ha sustentado la ley del padre simbólico, accede a la plétora de la fase genital, y en consecuencia otro acto se abre para él: la posesión del objeto de deseo (González Requena, 577). En *Eyes Wide Shut* esto esta envenenado de entrada, pues el protagonista es un hombre casado. Además, la figura paterna (Victor) es inmediatamente puesta en cuestión. Pero el *eje de la donación* (*idem*, 582) parece operar a pesar de todo, pues el pequeño acto heroico del prólogo logra crear una espectativa: la rehabilitación completa de la paciente Mandy por el médico Bill. Por extensión, junto a esta expectativa emerge también el fantasma del encuentro sexual entre ambos. Esto queda luego trastocado, cuando el propio héroe cae en una situación tal que ha de ser rehabilitado él mismo. Esto presupone el fracaso de su tarea y de la ley positiva que él habría de encarnar. Pero el orden simbólico, lejos de quedar anulado, es reforzado por la economía sacrificial, es decir por una ley que ya no es la del padre simbólico, sino la de un amo superior: la muerte. En todo caso, la dimensión erótica del encuentro entre ambos, ahora imposible, también se ve trastocada, envenenándose una vez más. Este es el sentido de la extraña piedad con ecos de necrofilia protagonizada por Bill en la sala de autopsias. Ahora bien, la revelación final de que el sacrificio fue un simulacro cancela abruptamente todo orden simbólico y su ámbito indisociable, el sexo, abocando a protagonista y espectadores a un vacío inesperado. Estamos ante el efecto más sustantivo de la película. La negatividad expresada por este descalabro *simbólico-sexual* es lo que me lleva a postular los ideales ascéticos de Kubrick y a caracterizar su obra como un caso ejemplar de escritura mística.