

**Departamento de Filosofía
Universidad de Dublín
Trinity College**

***Eyes Wide Shut* y
el Enigma del Deseo Femenino**

**por
Ernesto Pimentel Martínez**

**supervisado por
Matthew Nolan**

**Presentada en Cumplimiento de los Requerimientos del
Master de Filosofía en Estudios Psicoanalíticos
(versión española del original inglés)**

7 de Octubre de 2009

Declaración del Autor

Yo, Ernesto Pimentel Martínez, por la presente declaro que esta tesis es enteramente fruto de mi propio trabajo y no ha sido presentada, en parte o en su totalidad, por mi o por alguna otra persona, en ninguna universidad o institución, con el propósito de obtener algún crédito, calificación o galardón.

Doy mi aprobación a que esta tesis sea puesta a disposición de futuros estudiantes del Trinity College Dublin o de cualquier otra institución. También apruebo que pueda ser copiada previo requerimiento.

Presentada el 7 de Octubre de 2009

Agradecimientos

Me gustaría dedicar un momento a dar las gracias a aquellos que me han guiado y apoyado en la concepción y elaboración de este proyecto.

A Matthew Nolan, mi supervisor, cuyas instructivas recomendaciones me han guiado en la elaboración de esta tesis. Esta no hubiera sido posible sin ti.

A Ross Skelton y el resto de los profesores por su calurosa acogida en el Master.

A todos mis compañeros de curso por su cordialidad y simpatía.

A Ross Farrell y David Prendergast por su valiosa colaboración.

A Agostina Boschini, mi compañera, por su incondicional apoyo y paciencia mientras trabajé en este proyecto. Tú me ayudaste cuando más lo necesité. Gracias.

Muchísimas gracias a todos.

Ernesto

Índice

Capítulo 1. <i>Introducción</i>	11
Capítulo 2. <i>Rastreando la Femeineidad en la Filmografía de Kubrick</i>	15
Capítulo 3. <i>La Búsqueda del Objeto de Deseo en la Teoría de Lacan</i>	39
Capítulo 4. <i>Demoliendo la Fantasía de Plenitud</i>	57
Capítulo 5. <i>Conclusión</i>	77
Bibliografía	81
Filmografía	83
Webografía	85

Resumen

El objetivo del siguiente trabajo, un estudio del largometraje de Stanley Kubrick *Eyes Wide Shut*, es ofrecer una interpretación coherente de la conducta de Alice y Bill, los dos personajes principales. Emplearé la hipótesis de una deficiencia masculina general para aprehender la femineidad como argumento para defender dos ideas:

Primero, que la revelación de Alice de su fantaseada infidelidad no es provocada por celos sino por un intento inconsciente de modificar la fantasía de su marido en la existencia de la *Mujer Esencial* reencarnada en ella misma. Alice expone su marido a su crudo deseo femenino para destruir su autocomplacencia masculina en un intento de revitalización de su matrimonio.

Segundo, que la aventura erótica de Bill no es motivada por una resolución en vengarse de Alice. Por el contrario revela su cariño hacia su mujer, un cariño que su alienada percepción y su tambaleante identidad sexual no le permiten expresar más directa o efectivamente. La escapada sexual de Bill es expresión de la necesidad de saber más acerca del deseo femenino y confirma su deseo de superar sus ansiedades sexuales y encontrar un modo más saludable para regresar con su mujer.

Capítulo 1. *Introducción*

Sueños, fantasías, deseo, motivaciones inconscientes... estos son los *materiales* que debemos considerar si deseamos alcanzar un entendimiento exhaustivo de la naturaleza humana. A pesar del repetitivo discurso psicoanalítico insistiendo en la trascendencia de las motivaciones inconscientes en el comportamiento humano resulta fácil olvidar esta realidad. Todos tendemos a considerar el inconsciente como un concepto hipotético sobre el que los psicoanalistas escriben en libros de teoría y nunca como una fuerza que pueda verdaderamente afectarnos de ninguna manera.

Considero el análisis del largometraje de Stanley Kubrick *Eyes Wide Shut* una valiosa oportunidad para exponer cómo estas motivaciones inconscientes pueden afectar nuestra vida diaria. *Eyes Wide Shut* nos cuenta que Bill y Alice Harford, una atractiva joven pareja que aparentemente lo tiene todo, están a punto de romper. ¿Por qué Alice confiesa a su marido una infidelidad imaginaria en un modo tan extremo? ¿Son celos lo que motiva su acometida? ¿Por qué Bill se sumerge en una escapada sexual inacabable? ¿Es un intento de venganza lo que motiva su aventura nocturna? Un análisis más atento del largometraje nos hace comprender que no existen respuestas fáciles para estas preguntas; una compleja verdad yace bajo la superficie del comportamiento de Bill y Alice al ser los dos presa de impulsos inconscientes y conflictos reprimidos que amenazan con desgarrar sus vidas.

Trataré de demostrar cómo diferentes nociones psicoanalíticas, especialmente freudianas y lacanianas, son capaces de proporcionar una interpretación coherente de las aparentemente incomprensibles acciones de nuestros dos protagonistas. Teniendo en cuenta el papel que sueños, fantasías y deseo inconsciente juegan en el psiquismo humano, intentaré establecer un marco de referencia que clarifique y nos haga entender sus acciones.

Presentaré la obra del director americano Stanley Kubrick en el capítulo 2. Después de algunas consideraciones generales acerca de su filmografía y su obra póstuma, *Eyes Wide Shut*, elaboraré un análisis selectivo de todas sus películas, que mostrará el pobre tratamiento cinematográfico recibido por las mujeres durante su carrera. Sólidas evidencias serán reunidas para sugerir una relación problemática de Kubrick con la femineidad. La inclusión en esta tesis del análisis de la filmografía de Kubrick queda justificada por ser esta un ejemplo perfecto de la parcialidad con que los hombres en general tienden a percibir a las mujeres, hecho que sustenta la hipótesis de una dificultad masculina inconsciente con la femineidad.

Un marco teórico psicoanalítico para analizar la película será presentado en el capítulo 3. Desarrollaré una breve introducción a la teoría lacaniana en relación a los conceptos de deseo, carencia, sexuación, fantasía y falo, de entre los más importantes. Veremos que la teoría lacaniana contiene una fuerte crítica a la fantasía de *Plenitud*, la cual nos hace creer que una satisfacción total, a través de la unión sexual con el sexo opuesto, es posible. Lacan afirmó que la relación sexual no existe y que la propia naturaleza del deseo lo hace inextinguible. Usaré terminología y conceptos lacanianos en el capítulo 4 para ayudarme a analizar el comportamiento de Alice y Bill y para defender las dos ideas principales de esta tesis.

Expondré un análisis de la relación entre *Eyes Wide Shut* y psicoanálisis en el capítulo 4. La película sigue fielmente la novela de Arthur Schnitzler *Relato Soñado*. Schnitzler fue un escritor vienés considerado uno de los primeros y más importantes discípulos freudianos. Schnitzler empleó abundantes conceptos e ideas psicoanalíticas como base de sus trabajos literarios. A través de Schnitzler, *Eyes Wide Shut* está fuertemente conectada con Freud y el psicoanálisis.

Seguidamente estudiaré la sugestiva posibilidad de considerar a Bill Harford un velado autorretrato del propio Kubrick quien, tarde en su vida, podría haberse embarcado en su aventura definitiva; la exploración del enigma del deseo femenino. Después de resumir brevemente el largometraje, varios elementos serán analizados con el propósito de argumentar una reinterpretación de la confesión de Alice y de la escapada de Bill, que son vistas en este trabajo como algo mucho más complejo que simples ataques recíprocos motivados por celos y afán de venganza. En el capítulo 4 expondré también la relación entre fantasía, sueños y realidad y las terribles consecuencias que sufren los hombres cuando su fantasía en la *Mujer Esencial* es desvelada falsa y destruida.

Capítulo 2. *Rastreando la Femeineidad en la Filmografía de Stanley Kubrick*

Stanley Kubrick (1928-1999) definió su enfoque cinematográfico por casi cinco décadas y dirigió trece largometrajes. A pesar de ser un director de Hollywood y producir películas que satisfacían todos los requerimientos comerciales del gran público supo mantenerse como un director independiente. Siempre dio gran importancia a la temática para que los espectadores pudieran hacer su propia interpretación si así lo deseaban. Podría argumentarse que el tema principal a lo largo de toda su filmografía es la visión maniquea del universo la cual ve el bien y el mal como fuerzas antagonistas eternamente enfrentadas para prevalecer. Como consecuencia los personajes de Kubrick están muy frecuentemente caracterizados por un fuerte conflicto entre fuerzas opuestas; bondad y maldad, amor y odio, sexo y violencia, miedo y deseo, fidelidad y adulterio. No obstante, durante su carrera, Kubrick dramatizó tan intensamente la complejidad y diversidad de las dificultades y miserias humanas en situaciones y ambientes tan diversos que resulta difícil establecer elementos comunes entre sus películas. Este primer capítulo está dedicado a rastrear e identificar uno de estos elementos comunes, un soniquete de fondo identificable en todas sus películas; la descripción irreal de las mujeres, una descripción motivada por las inconscientes dificultades masculinas a la hora de aprehender la femineidad. El estudio de las películas de Kubrick es relevante para esta tesis ya que su tratamiento cinematográfico de las mujeres constituye un ejemplo perfecto del modo tergiversado en el cual hombres en general tienden a percibirlas.

Los personajes masculinos de Kubrick están dominados por una tendencia a asignar a las mujeres papeles muy específicos (principalmente objeto sexual, ama de casa o mujer fatal) para poder asimilarlas mejor a sus deseos y fantasías masculinas inconscientes de lo que debería ser una mujer. El análisis de su filmografía evidencia una insuficiencia casi total de complejos y veraces personajes femeninos. Uno de los objetivos de esta tesis es mostrar que su deficiente descripción de las mujeres está relacionada, no con un carácter misógino, sino con una generalizada dificultad masculina con la femineidad. El psicoanalista francés Jacques Lacan intentó explicar la naturaleza de esta deficiencia masculina. Lacan afirmó que una mujer es un síntoma de un hombre, en el sentido de que una mujer sólo puede acceder a la economía psíquica de un hombre como el fantaseado objeto (a), la causa de su deseo.¹

Sin embargo es posible que Kubrick intentase superar esta dificultad cuando rodó *Eyes Wide Shut*. La película narra las aventuras eróticas del doctor Bill Harford, que queda conmocionado después de que su mujer, Alice, le revele que sintió una atracción sexual irresistible por un desconocido. La conmoción y sensación de irrealidad que la confesión le provocan le hacen emprender una escapada sexual repleta de incidentes a través de una serie de encuentros sexuales no consumados. Durante dos días Bill vive una odisea onírica que culmina cuando se infiltra en un ritual orgiástico de enmascarados y concluye cuando se derrumba emocionalmente y confiesa *todo* a su mujer. Alice decide dar una oportunidad a su matrimonio y perdonar a Bill. A pesar del hecho de que la acción es presentada principalmente desde su punto de vista y de que su mujer desaparece por largos tramos de la historia es ella quien produce la impresión más intensa. Las pocas escenas en las que Alice aparece están marcadas por su presencia. La impresionante actuación de Kidman contribuye a crear el personaje femenino más complejo de la carrera de Kubrick. Las escenas iniciales del largometraje nos cuentan que Alice es una mujer atractiva que mantiene una buena relación

¹ Lacan, J., *Le Seminaire. Livre XXII. Seminar of 21 January 1975*. RSI, 1974-75, published in *Ornicar?*, nos.2-5,1975.

con su marido pero que siente que él la descuida. Ella lo ama pero debe aceptar servilismo. Tras algunos años de matrimonio los primeros signos de insatisfacción toman la forma de fantasías sexuales con otros hombres. Alice es tentada por adúlteros apetitos sexuales que amenazan su matrimonio y futuro. Llegado un punto Alice recuenta una fantasía erótica que tuvo con un desconocido y deja su marido en completa confusión. La revelación constituye un comportamiento sin precedentes en un personaje femenino de Kubrick. Por primera vez en la filmografía del director un personaje femenino tiene la habilidad de escapar de la posición que el hombre le asigna; en el caso de Alice, la de mujer fiel y tierna madre, una posición en la que Bill la da por descontada.

La conmoción que le produce la imaginada infidelidad de su mujer se impone como la fuerza turbulenta que impulsa la aventura de Bill a lo largo de la película. El comportamiento de Bill sustenta el punto de vista de esta tesis. Bill queda perturbado, incapaz de hablar o reaccionar al no poder concebir a Alice en un papel alternativo al asignado por su fantasía masculina. Alice, desvelando su secreto deseo femenino, embiste contra la fantasía de Bill en la *Buena Mujer* encarnada en ella misma (*la Mujer Esencial*); la típica fantasía varonil que sustenta la creencia masculina en *La mujer* que llenará el vacío existente en el centro del ser. Bill no es capaz de afrontar los deseos de Alice y, más específicamente, no es capaz de afrontar el hecho de que los deseos de Alice no son satisfechos por él, lo que implica que ella podría buscar a otro hombre para que lo hiciese. Esta hipótesis desafía la opinión de que el comportamiento de Alice y Bill consisten en ataques recíprocos debido a celos y resentimiento. Más que un asalto contra su marido entiendo la revelación de Alice como un intento *terapéutico* de revitalizar su matrimonio. Ella habla, intentando comprender cómo la tendencia de Bill a asignarle el papel de ama de casa está de algún modo conectada a sus deseos adúlteros y fantasías eróticas. Por otra lado, más que una determinación para vengarse

de Alice, entiendo la conducta de Bill como un intento de saber más sobre la sexualidad una vez que su masculinidad ha sido puesta en entredicho.

En cuanto al tema de la femineidad se refiere la trayectoria profesional de Kubrick se asemeja a la de Sigmund Freud y Jacques Lacan. Los tres controvertidos autores, considerados reputados machistas por muchos, compartieron un revitalizado interés en la femineidad tarde en sus vidas. La contribución más importante de Freud al tema de la femineidad llegó, al igual que la de Lacan, tardíamente. Entre otros trabajos de la misma temática Freud escribió en 1932, tenía 76 años, el ensayo *Femineidad* en el cual formuló su famosa pregunta ‘¿qué quieren las mujeres?’ Freud concluyó su ensayo admitiendo que la mujer seguía siendo de alguna manera un enigma para el psicoanálisis.² Lacan tenía 72 años cuando formuló sus teorías acerca de la existencia de una jouissance femenina específica, una jouissance suplementaria, la cual iba más allá del falo. Lacan sostuvo que la jouissance femenina es inefable, ‘ya que las mujeres la sienten pero no saben nada de ella’.³ Kubrick tenía 71 años cuando rodó *Eyes Wide Shut*. Podría argumentarse que, con su última película, el director intentó una especie de restitución en compensación por el, en general, tratamiento injusto y vistas simplistas sobre las mujeres a lo largo de su carrera. También podría argumentarse que el personaje de Bill, que mira perplejo a su mujer y que vaga la noche en busca de respuestas, podría constituir un velado autorretrato del director. Expandiré esta sugestiva hipótesis en el capítulo 4.

El siguiente análisis de la filmografía de Kubrick tiene como objetivo evidenciar la indiferencia y/o dificultad del director en la creación de complejos y verosímiles personajes

² Quinodoz, J.-M. (2005). *Reading Freud: a chronological exploration of Freud's writings*. Hove, East Sussex ; New York: Routledge. p242

³ Lacan, J., *Le Seminaire. Livre XX. Encore, 1972-73*, ed. Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil, 1975. p71

femeninos. Analizaré una selección de escenas clave en las que el personaje masculino únicamente reconoce al personaje femenino en un modo distorsionado, irreal o ilusorio.

Fear and Desire (1953), el primer largometraje de Kubrick, es la historia de cuatro soldados en territorio enemigo. El único personaje femenino es una callada joven sin nombre que es capturada, aterrorizada y finalmente asesinada por Sydney, uno de los soldados. La atractiva mujer se convierte en objeto del perverso deseo masculino y ansiedad asesina. El encuentro con ella es la catálisis que sume a Sydney en la locura. Este incidente es un claro preludeo del tratamiento que Kubrick dará a las mujeres en sus próximos trabajos.

Su segundo largometraje, *El Beso del Asesino [Killer's Kiss]* (1955), es la historia de dos hombres que luchan por la misma mujer. La película nos cuenta que Davey, un boxeador neoyorkino acabado, se mete en problemas cuando protege a su vecina Gloria, una *taxi dancer*,⁴ de Rapallo, su jefe mafioso. Gloria es una muchacha muy dulce y refinada pero también una mujer sarcástica y fría. Gloria actúa indistintamente siguiendo estos dos rasgos de personalidad opuestos, en un modo que hace que su carácter sea imprevisible y voluble. Rapallo va al apartamento de Gloria y la ataca pero Davey lo hace huir. A la mañana siguiente Gloria habla con Davey de si misma. Eventos catastróficos ocurridos en su familia la impulsan a trabajar en el depravado salón de baile. Allí, parece ser víctima de los abusos de Rapallo, quien parece ser también su amante. La relación de Gloria con Rapallo crece en ambigüedad a medida que la historia progresa. Todo lo concerniente a Gloria y su vida es equívoco y ambiguo y ambos hombres, Davey y Rapallo, sucumben al hechizo del enigma de Gloria. Los dos hombres se convierten en enemigos porque ambos desean a Gloria. Ella muestra su misteriosa naturaleza cuando es raptada por Rapallo. Gloria se alegra de que

⁴ Una *taxi dancer* era generalmente una mujer joven que era pagada por hombres para bailar con ellos. La denominación *taxi dancer* deriva del hecho que, como un taxi, la muchacha era pagada en proporción al tiempo que pasaba con su cliente. Las *taxi dancers* proporcionaban sus servicios en salones de baile bailando con hombres solitarios. No era infrecuente que algunas de estas muchachas trabajasen también como prostitutas.

Davey haya venido a rescatarla, sin embargo, cuando ve que es engañado y puesto fuera de juego por los matones de Rapallo, la muchacha besa apasionadamente a Rapallo y le asegura que hará todo lo que él diga. Rapallo le propone viajar juntos a Europa, establecerse allí y tener un par de hijos. Ella responde ‘por supuesto’. Gloria parece tan convincentemente sincera que Davey y Rapallo (y también los espectadores) se interrogan acerca de sus verdaderas intenciones. Davey escapa pero tras una persecución a través de varias azoteas Rapallo le da alcance en una fábrica de maniquís. Los dos hombres se enzarzan en una pelea grotesca a vida o muerte usando como armas piernas y brazos de maniquís femeninos. La escena indica veladamente que en el amor de ambos hombres por Gloria existe un fuerte componente libidinal y agresivo.⁵ La historia concluye con un indefinido final feliz cuando Davey y Gloria se reúnen para abandonar la ciudad juntos. La película claramente muestra que Gloria ha sido ubicada en el papel de la entidad compleja y disruptiva que es motivo de tragedia y muerte, así como de felicidad, en la vida de los hombres.

La tercera película de Kubrick, *Atraco Perfecto* [*The Killing*] (1956), narra un robo meticulosamente planeado que desemboca en una masacre. El plan comienza a tambalearse cuando Sherry Peatty, la mujer de uno de los ladrones, manipula a su marido para que le revele los detalles del atraco y seduce a su amante para que le robe el botín a Johnny, el cerebro del plan.

La película muestra una escisión figurativa de Gloria, el personaje femenino de la película anterior, en dos más simples. Esta escisión acentúa la inverosimilitud de estos dos nuevos personajes. En *Atraco Perfecto* Gloria es dividida figurativamente en dos mitades más definidas, Fay y Sherry. Fay, la novia de Johnny, es fiel, leal, amable, digna de confianza y

⁵ El lema utilizado para publicitar la película fue ‘su [de ella] suave boca fue la carretera hacia la violencia perversa’ sugiriendo también la misma idea. (Duncan, P. (2003). Stanley Kubrick : Visual Poet, 1928-1999. Koln ; London: Taschen). p94

obediente, la ama de casa ideal. Johnny le cuenta, en su primer encuentro tras cinco años, sobre un atraco que ha planeado mientras cumplía condena en la cárcel. Ella responde ‘no tienes que convencerme. Sabes que estoy de acuerdo con todo lo que tú digas. Asegúrate de que todo salga bien Johnny, no podría estar con nadie más’. Más que un personaje real Fay parece ser la alucinación que un convicto crea para evitar la desesperación de saber que nadie lo espera fuera de la cárcel. Si aceptamos esta interpretación, podríamos considerar a Fay como la fantasía de Johnny en la Buena Mujer (*La Mujer Esencial*).

El lado oscuro de Fay lo personifica Sherry, la cínica mujer de George Peatty. Sherry es la paradigmática representación de la *femme fatale* del Cine Negro. Su única motivación para casarse consistió en que George le prometió todo el dinero que ella anhelaba para poder comprarse caprichos. Sherry desprecia a su marido y no se molesta en disimular. Disfruta humillándolo y torturándolo a cada posible ocasión. Su aspecto es el de una mujer dominadora, el ideal de las fantasías masoquistas de George. El deseo de Sherry por un hombre viril emerge personificado en Val Cannon, un mafioso de poca monta con el que tiene una aventura. Sherry manipula a Val para que intervenga en el atraco que Johnny a planeado tan minuciosamente. La intención de Sherry es arrebatar el botín a la banda de atracadores y huir con Val. Sin embargo el asalto de Val a la banda de Johnny provoca el desbaratamiento del plan o, más exactamente, como el título original inglés adelanta⁶, la matanza de varios hombres. Un escueto resumen de la película podría ser; un atraco masculino, perfectamente planeado y llevado a cabo con exactitud por hombres, se desintegra en el caos y la tragedia por culpa de una mujer. El lema con el que la película se publicitó ahonda en la misma idea: ‘Estos 5 hombres tenían un secreto valorado en 2 millones de dólares hasta que uno de ellos se lo contó a esta mujer!’⁷ La *moraleja* de la historia podría ser que *la racionalidad masculina encuentra su mayor enemigo en el deseo femenino*.

⁶ *The Killing* podría traducirse por *La Matanza*.

⁷ Hughes, D. (2000). *The Complete Kubrick*. London: Virgin. p43

Senderos de Gloria [Paths of Glory] (1957) es la adaptación de la novela homónima de Humphrey Cobb basada en hechos reales ocurridos en la Primera Guerra Mundial cuando cinco soldados franceses fueron fusilados después de ser dudosamente acusados de cobardía por su propio Alto Mando. En la escena final, tras la ejecución de los soldados sentenciados, el Coronel Dax observa a través de la ventana de una posada como su tropa *se come con los ojos* y abuchea a una anónima muchacha alemana⁸ para después cantar con ella tristemente la canción *El Fiel Hussar*. La muchacha alemana, el único personaje femenino en toda la película, es presentada a los compañeros de armas de los soldados recién fusilados como un objeto sexual ‘sin ningún talento’, eufemísticamente descrita como ‘un pequeño divertimento’. A pesar del degradante y sarcástico trato recibido del posadero y su escaso talento para cantar la asustada muchacha *ablanda* los corazones de la ruda banda de soldados de infantería franceses.

La improbable presencia de la muchacha en la posada es explicada con un artificio poético. El posadero explica que la muchacha es ‘una pequeña perla arrojada a la costa por la marea de la guerra’. Esta explicación sugiere que su presencia es explicada como una fantasía colectiva de los soldados de la posada. Este mecanismo alegórico introduce la película en el terreno de la significación metafórica. Resulta bastante sorprendentemente que el enemigo (los soldados alemanes) sea invisibles. El único alemán que vemos es la muchacha alemana, que obviamente es una mujer. Esta es vista por los soldados primeramente en un modo *exaltadamente masculino*, automáticamente designada objeto sexual y, en un estado de ánimo propio de un carnaval salvaje, tratada con agresividad. Poco después la muchacha pasa a ser una especie de figura maternal creando una atmósfera de amor y pena. A partir de este momento es difícil no hacer la siguiente asociación; el enemigo de los soldados, lo que ellos realmente temen, contra lo que luchan, podría ser su propia femineidad. Los soldados luchan

⁸ El personaje femenino anónimo es interpretado por la actriz y artista alemana Susanne Christiane (una vez casada con Kubrick, Christiane Kubrick), que empezó una relación sentimental con Kubrick durante el rodaje y se convirtió en su tercera mujer y compañera por el resto de su vida.

contra ella haciéndose los machos en un intento de represión. Pero renunciar a su femineidad es un proceso doloroso ya que acarrea renunciar a una preciosa parte de ellos mismos. Esto explicaría porqué la *reunión* con su femineidad gracias a la muchacha les provoca una tan intensa nostalgia y la disolución momentánea de su agarrotamiento psíquico y corporal. Esta sugerencia se reafirma debido al hecho de que la película narra la historia de una corte marcial que juzga a los soldados por cobardía, un concepto frecuentemente considerado una débil y vergonzosa disposición asociado a la femineidad, la cual debe ser erradicada de los hombres.

Espartaco (1960), concebida y liderada por su estrella Kirk Douglas junto con su guionista Dalton Trumbo, ofrece un inadecuado potencial de interpretación ya que Kubrick no disfrutó de ningún control sobre la creatividad del proyecto.

Lolita (1962) está basada en la novela homónima de Vladimir Nabokov y es la historia de un paidófilo europeo obsesionado con una muchacha americana prepubescente. La película describe la relación edípica que se establece entre Humbert, Lolita y Charlotte (la madre de Lolita). Humbert se casa con Charlotte con el único propósito de tener acceso a Lolita. El hecho de que el padre de Lolita haya muerto y Humbert llegue a ocupar su lugar como padrastro es un subterfugio para *suavizar* el retrato de un hombre que repudia a su esposa pero que acecha sexualmente a su hija doceañera. La fantasía de Humbert sitúa a Charlotte y Lolita en extremos opuestos en la *jerarquía del deseo*. Charlotte se convierte en la radical personificación del aburrimiento y la banalidad. Kubrick hace de ella una ridícula mujer de mediana edad ansiando patéticamente un marido. En contraste, Lolita emerge sin esfuerzo alguno como el sublime objeto de toda la fascinación de Humbert que la ve como la personificación de todos sus deseos, una nínfula como la llama en su diario secreto. Es cierto que Lolita es guapa y encantadora, aún así es una muchacha como cualquier otra. Sin

embargo Humbert está tan intensamente cautivado por su fantasía como para considerar asesinar a Charlotte a sangre fría para evitar ser separado de ella.

La fantaseada reinterpretación que Humbert hace de Lolita activa la catastrófica cadena de eventos que culminarán con su propia muerte. Cuando Humbert finalmente acepta que ha perdido a Lolita para siempre, reconoce que sin ella su vida no tiene ningún sentido. En represalia, decide destruir su lado oscuro. Quilty, el verdadero amor de Lolita, es una masa de obsesión sexual sin inhibiciones que personifica la versión vulgar de Humbert. Este sabe que asesinar a Quilty implica cometer suicidio (de hecho, Humbert morirá en la cárcel poco después de asesinar a tiros a Quilty), pero está decidido. Humbert no puede concebir que Lolita sea como cualquier otra muchacha. Cuando la encuentra, tres años después de su desaparición, averigua que Lolita se ha casado con un muchacho honesto pero sin medios, que está embarazada y que no tiene ningún dinero, como cualquier otra muchacha de su edad. Sin embargo, para Humbert Lolita es única. Su obsesión por Lolita está tan arraigada en su ser que prefiere morir a renunciar a su fantasía y aceptar que Lolita es como cualquier otra mujer.

Teléfono Rojo: ¿Volamos hacia Moscú? [Dr Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb] (1964), describe una sociedad masculina perdiendo el control del mundo debido a una motivación sexual. El largometraje es una satírica comedia negra acerca de un grupo de militares belicosos que provocan un cataclismo nuclear. El paranoico General Jack D. Ripper ordena un inmotivado ataque nuclear contra la Unión Soviética. Alertados por este ataque no autorizado, políticos y altos cargos militares se reúnen en la Sala de la Guerra para intentar frenarlo. A pesar de que están a punto de lograrlo, la represalia rusa, un artefacto secreto llamado Juicio Final con la capacidad de exterminar todos los organismos animales y vegetales del planeta, se activa automáticamente. El ex nazi asistente científico, doctor Strangelove, ofrece la perspectiva de una fantasía sexual masculina como si fuera un

sacrificio desinteresado y patriótico. El doctor Strangelove sugiere que los allí presentes deberían vivir en galerías subterráneas por al menos 100 años. A cada uno de los hombres le serían asignadas 10 voluptuosas jóvenes para reproducirse. Los hombres de la Sala de la Guerra piensan que es una buena idea.

La película está sexualizada en casi todos los aspectos. Las alusiones a la estrecha relación entre la sexualidad y la guerra son continuas. Los créditos iniciales muestran el avituallamiento aéreo de un B-52 por un avión cisterna. El estruendo de los motores a reacción es substituido por una balada romántica, *Try a Little Tenderness*,⁹ transformando la maniobra de suministro de combustible en un encuentro sexual estratosférico. El sexo y la capacidad de aniquilación a gran escala se entrelazan de manera indiscernible. Esta sexualización de la guerra sugiere que, detrás de todas las motivaciones patrióticas para la misma, lo que realmente se esconde detrás es la idea de los beneficios de la exterminación en masa, es decir, la repoblación.

La fantasía masculina de una vida transcurrida en un harem saciado por atractivas jóvenes mujeres gracias a la guerra es ofrecida desde el principio. Mientras un narrador con tono imparcial describe el poder destructivo de un B-52 aparecen imágenes de dichos aparatos en vuelo. Los bombarderos patrullan las cercanías del territorio ruso como medida disuasoria contra cualquier ataque nuclear por sorpresa. En la cabina de uno de los B-52, en primer plano, vemos al comandante Kong concentrado en su deber de proteger América contra una hipotética agresión rusa. En ese momento, un zoom invertido nos muestra que está, sin embargo, mirando una revista *Playboy*. El único personaje femenino de la película, la señorita Scott, la *secretaria* en bikini del General Buck Turgidson, aparece en el desplegable interior

⁹ *Try a Little Tenderness* podría traducirse al español por *Intenta ser un poquito cariñoso*.

con un ejemplar de *Foreign Affairs*¹⁰ cubriendo su trasero. Esta escena es un emblema de los nexos de unión entre el sexo y la guerra y del modo en el que las mujeres son valoradas por los militares varones y los hombres en general. Las mujeres son percibidas como objetos sexuales obtenidos gracias a la violencia. Más tarde esta sugerencia es confirmada por el plan del doctor Strangelove para repoblar el planeta. En la utopía imaginada por el doctor Strangelove, a cada hombre le pertenecerían diez atractivas mujeres.

El curso de la evolución humana sugerido por el doctor Strangelove tras el apocalipsis es tan sexualmente motivado como el disparate que inicia la crisis; la estrambótica idea de un complot comunista para corromper el cuerpo de los estadounidenses. Ripper revela el papel del sexo en sus teorías políticas. La idea de una guerra biológica con el pretexto de la fluorización del agua potable le sobrevino ‘durante el acto físico del amor’. Ripper lo explica así; ‘una profunda sensación de fatiga, seguido de un sentimiento de vacío. Una pérdida de esencia. Las mujeres perciben mi poder y buscan mi esencia de vida. No evito las mujeres, pero sí les niego mi esencia’. Nadie puede estar perfectamente seguro del significado exacto de su teoría, pero es difícil no percibir que el General Ripper debe sentir su masculinidad amenazada por un confuso y distorsionado concepto de las mujeres. Su miedo a las mujeres se traduce, a través de canales institucionales, en miedo al comunismo. Sin embargo, Ripper rápidamente deja claro que su rechazo a dar a las mujeres su ‘esencia vital’ no significa que las evite de ninguna manera. Cualquier indicio de homosexualidad sería intolerable para un hombre curtido en la agresiva tradición masculina de la vida militar.¹¹

¹⁰ *Foreign Affairs* es una publicación estadounidense dedicada a las relaciones internacionales y a la política exterior de Estados Unidos. Está publicada por el Consejo de Relaciones Externas con el objetivo de promocionar el entendimiento de la política exterior estadounidense y el papel de Estados Unidos en el mundo. *Foreign Affairs* podría ser traducido al español como *Asuntos Externos*.

¹¹ Naremore, J. (2007). On Kubrick. London: BFI. p150

Sea cual sea la naturaleza de su problema con las mujeres, Ripper trata de compensarlo de una manera grandiosa; iniciando una guerra nuclear. Es sugerente que su nombre coincide totalmente con el del tristemente celebre asesino múltiple inglés Jack the Ripper [Jack el destripador]. Jack the Ripper asesinó a 11 prostitutas, les mutiló el cuerpo y la cara, las destripó y les extrajo los órganos, incluyendo corazón y útero, dejando claro que, cualquiera que fuese su problema con las mujeres, estaba, como el General Jack D. Ripper, absolutamente consumido por el. Una vez más en una película de Kubrick el detonante que catapultó la disparatada conducta de los hombres es una absurda concepción de las mujeres desvinculada totalmente de la realidad.

El obvia intención satírica de muchos de los largometrajes de Kubrick plantea el problema de si Kubrick es sexista o si hace burla sexismo. De hecho este tema se ha convertido en motivo de controversia tanto para espectadores como para críticos. Mientras muchos lo han acusado de misógino otros lo han elogiado como un autor irreverente que ha ridiculizado los valores patriarcales de la sociedad. Decidir que opinión es la más correcta resulta difícil si se consideran sus películas independientemente. Por tanto es necesario aquí considerar toda su filmografía para intentar tomar la postura más adecuada posible. Como el estudio de sus películas nos está mostrando, la ausencia de personajes femeninos complejos y la tendencia de sus personajes masculinos a asignar a las mujeres papeles muy específicos sugiere una propensión del director a concebir las mujeres en un modo más bien simplista. El punto de vista de este trabajo trata de fusionar ambas posiciones. Sí, muy a menudo en sus películas Kubrick ridiculiza las actitudes sexistas de los hombres, y sí, Kubrick se incluye entre los hombres que ven a las mujeres de este modo, burlándose así de si mismo. Después de todo, como Lacan indicó, la masculinidad es, en contraste con la femineidad, una función universal fundada sobre la excepción fálica o, expresado de otro modo, todos los hombres son iguales.

2001, Odisea del Espacio (1968) es la historia de la evolución del hombre. Gracias a un misterioso monolito los simios aprenden a usar huesos como armas, lo que sugiere el comienzo de un nuevo escalón evolutivo. La sociedad futura brinda avanzadas naves espaciales donde la gente puede vivir y trabajar cómodamente en el espacio. Después de que el monolito sea redescubierto en la Luna, una misión de 5 astronautas varones es enviada para investigar el origen de la señal que el monolito recibe desde Júpiter. HAL, el ordenador central de la nave y ente con conciencia propia piensa que la inherente debilidad humana pondrá en riesgo la misión y decide exterminar la tripulación. Uno de los hombres sobrevive y consigue desconectar a HAL. El monolito aparece en el espacio y posibilita que el astronauta acceda a una puerta sideral, observando las maravillas del universo. El hombre envejece y muere pero renace como el *Niño Estrella* [the Star Child], el primer ejemplar de una nueva especie que representa un nuevo escalón evolutivo de la humanidad.

A pesar de su parafernalia futurista *2001* es un evidente retrato de una sociedad patriarcal que hace que la película haya quedado más obsoleta, no en el plano tecnológico, sino social. La visión de Kubrick de la avanzada sociedad humana defrauda. Kubrick no es capaz de predecir la incorporación de la mujer a la sociedad en generaciones venideras. En su visión del prometedor porvenir la sociedad patriarcal no parece haber evolucionado mucho siendo un modelo en buena salud por muchos años por venir. Una de las más claras imágenes sexistas que el largometraje contiene son las guapas azafatas y recepcionistas –chicas– que atienden al doctor Heywood en su viaje a la Luna. Paradójicamente en *2001* el siguiente paso evolutivo de la especie humana es fácilmente alcanzado sin la intervención femenina ya que ninguno de los cinco astronautas enviados a Júpiter es una mujer. Da la sensación que Kubrick no pensó demasiado en este hecho que cuenta probablemente como una de las ocurrencias más sexistas de toda su filmografía. Este lapsus posee sin embargo todo el sentido si reconocemos al misterioso monolito como la metafórica materialización del enigma

femenino. Los sueños son alterados por el mecanismo de la censura que los convierte en lo opuesto para ocultar su verdadero significado. Del mismo modo el inconsciente de Kubrick pudo transformar la prototípica mullida y curvilínea naturaleza femenina en un objeto perfectamente rígido y cuadrado. Si esta hipótesis es aceptada todas las incongruencias de la película comienzan a tener sentido; la escasez de mujeres a lo largo de la narración resulta coherente con mi propuesta; el descubrimiento del enigma femenino debe ser una empresa exclusivamente masculina, atravesar el mítico pasaje sideral siendo testigo de las maravillas del universo simbolizaría la resolución del enigma femenino y la obtención de la sabiduría, el nacimiento del *Niño Estrella* gracias al monolito es ahora lógicamente comprensible como el resultado de la unión entre una entidad masculina y otra femenina. Una vez más la concepción de la femineidad como fuerza enigmática es, en última instancia, el motivo de las aventuras y desventuras del hombre.

La enormemente controvertida *La Naranja Mecánica [A Clockwork Orange]* (1971) es una adaptación de la novela homónima de Anthony Burgess. La historia comienza en el Korova Milk Bar con Alex y sus compinches preparándose para una pequeña sesión de la vieja ultra violencia, específicamente una pelea con una banda rival, una paliza a un vagabundo y la despiadada irrupción en la casa de los Alexander, donde un hombre es salvajemente golpeado y su mujer violada delante de sus aterrorizados ojos. Todo este horrible sexo y violencia es sólo por divertimento. Alex es encarcelado pero le ofrecen una drástica solución para su condena. Después de aceptar someterse a una terapia de aversión experimental diseñada para volver al individuo en contra del sexo y la violencia Alex es devuelto a la sociedad como un hombre libre. Incapaz de defenderse Alex se convierte en el blanco de venganza de sus antiguas víctimas antes de que su intento de suicidio conduzca al gobierno a reinvertir su tratamiento y devolver a Alex todos sus vicios incontrolables.

En muchos sentidos *La Naranja Mecánica* refleja y reitera la actitud moral de *2001* y *Teléfono Rojo* que alegremente establecían que el salvajismo del hombre ha cambiado poco en cuatro millones de años de evolución. La película muestra claramente la convicción de Kubrick en la existencia de una fantasía masculina primitiva saturada de sexo salvaje y espantosa violencia. De hecho Kubrick dijo que ‘el hombre es el más despiadado asesino que nunca haya caminado por este planeta. Nuestro interés en la violencia en parte refleja el hecho de que a un nivel inconsciente somos escasamente diferentes de nuestros antepasados primitivos’. Como las ensoñaciones bíblicas de Alex ilustran la fantasía masculina asigna a las mujeres papeles muy específicos; botín de guerra o esclavas sexuales en harenes. En consonancia la violación de la señora Alexander es un cruel ejemplo de deshumanización de una mujer. Alex corta agujeros en su ropa dejando ver solo áreas de interés sexual. La mujer es reconvertida para adaptarla mejor al nuevo papel que Alex le asigna y durante el proceso es reducida a simples fragmentos de anatomía. Como las figuras de plástico del Korova Milk Bar la deshumanización de las mujeres es despiadada.

La siguiente película de Kubrick cuenta las peripecias del desaprensivo aventurero irlandés *Barry Lyndon* (1975), concretamente su ascensión y caída en la sociedad inglesa. La historia comienza en Irlanda en el siglo XVIII. El joven Redmond Barry se enamora de su provocadora prima Nora Brady y se bate en duelo por su amor aparentemente matando a su prometido el rico Capitán inglés Quinn. Barry huye, se enrola en el ejército inglés y vive muchas aventuras. Pasado un tiempo descubre que el duelo fue amañado por su propia familia y que el capitán inglés está vivo y se casó con Nora. Barry viaja por Europa como jugador profesional buscando fortuna. Seduce y se casa con una rica viuda, Lady Lyndon, a la que no ama. Barry es indiferente a ella y a su hijo, Lord Bullington, quien sabe que Barry es simplemente un oportunista. Barry se convierte en un hombre cínico y un marido egoísta. La pareja tiene un hijo, Brian, que crece gozando del gran cariño de su padre pero que muere tras

sufrir una caída de caballo. En un duelo con Lord Bullington Barry pierde una pierna y, bajo amenaza de encarcelamiento, acepta abandonar Inglaterra. Después de pasar algunos años con su madre en Irlanda Barry transcurre el resto de su vida jugando en Europa.

Debido a su desilusión con Nora, Barry carga con la pena de un corazón atormentado. Sus sentimientos han sido lastimados de tal modo que su personalidad ha sido perturbada permanentemente. La traición familiar (su propia familia amañó el duelo) pero sobre todo, el rechazo de Nora en favor de la riqueza de otro hombre, se han revelado como una herida de por vida. Sin embargo Barry oculta su desesperación bajo una capa de cinismo e indiferencia. El narrador lo explica con una pizca de ironía; ‘cinco años en el ejército y considerable experiencia del mundo habían disipado ya cualquiera de aquellas románticas nociones acerca del amor con las cuales Barry comenzó su vida’. Barry está convencido que ha superado el episodio traumático, ignorando que su vida está todavía bajo el hechizo de aquella decepción juvenil. Esta brújula invisible que lo guía se camufla bajo la apariencia de eventos fortuitos. Barry se enrola en el ejército inglés, como Quinn. Barry quiere ser rico, como Quinn. Barry juega usando trucos y engañando a la gente, ya que quiere demostrar que ahora es astuto, no más aquel muchacho cándido e inocente de su juventud. Podría considerarse que su ansia de riqueza es la reacción a la dolorosa pérdida de Nora Brady a manos del dinero del Capitán Quinn. Enriqueciéndose, Barry intenta convertirse en una especie de Capitán Quinn (y casarse fantasmalmente con Nora). Sin embargo, la tragedia es inevitable. El dinero que ha conseguido no evitará el matrimonio entre Nora y Quinn ni podrá cambiar acontecimientos de su vida pasada. La vida de Barry parece haberse convertido en una interminable odisea iniciada por una decepción amorosa. Su cinismo y frialdad con su mujer e hijastro pueden ser explicados por este aparentemente inocente pero crucial episodio de su juventud. De joven el amor de Barry fue traicionado, como resultado, Barry no se permite el lujo de volver a amar y se aprovecha del amor que otros le profesan.

El Resplandor [*The Shining*] (1980) es una versión de la exitosa novela de terror de Stephen King. La historia comienza cuando el aspirante a escritor Jack Torrance acuerda ser el cuidador del Hotel Overlook durante los meses de invierno en los que el hotel queda aislado por la nieve. Jack está convencido que la soledad le vendrá bien para escribir. Cuando llega al hotel con su mujer y su hijo vidente el edificio está siendo desalojado. El cocinero del hotel, Dick Hallorann, percibe que el muchacho posee *el resplandor* y lo advierte de no entrar en la habitación 237. Cuando llega el invierno la familia queda aislada del mundo exterior y fantasmas, reales o imaginarios, pronto comienzan a ejercer su maléfica influencia sobre Jack. Las fuerzas malignas del hotel y su propia demencia lo llevan al límite y Jack, inmerso en un espiral psicótico, ataca a su mujer e hijo en una desquiciada persecución. Al final Wendy y Danny escapan pero Jack muere congelado atrapado dentro del laberinto del hotel.

A medida que la trama se desarrolla extraños sucesos se multiplican hasta que llega un momento donde no es posible discernir si Jack está mentalmente disturbado o verdaderamente embrujado. En estas inquietantes y misteriosas circunstancias Kubrick describe el modo en el que el pasado elitista del hotel alimenta el resentimiento que Jack siente por su familia y sus fantasías de llegar a ser un escritor libertino al estilo de Scott Fitzgerald. Jack es un hombre que ama la historia, la atmósfera de clase alta del hotel Overlook y que desea, como le dice a Danny, quedarse allí ‘por siempre y siempre jamás’. Jack se anima y se vuelve sociable sólo cuando los fantasmas se le aparecen. Estos le reconocen, le llaman señor y, a pesar de su aspecto escasamente pudiente y desaliñado, le permiten dejar fiado en el bar inmediatamente, ‘ordenes de la casa’, le dicen. Poco después, en los aseos del salón de baile, Jack se convierte en el supremo vigilante del hotel, contactando con sus sentimientos de supremacía masculina de raza blanca.

Por otro lado Jack nunca se muestra cariñoso con su tímida mujer ni juega con su hijo. En la novela de King, Wendy es un personaje independiente, decidido y capaz. En la versión cinematográfica de Kubrick queda convertida en un personaje inocente, ridículo, frágil y miedoso que se aferra a un matrimonio problemático. Hacia el final de la película Jack se ha convertido en un hombre que desprecia a su mujer. Cuando Wendy lo mantiene a raya con un bate de baseball su elaborada condescendencia y su curiosa forma de amenazarlo intensifican un ligero fastidio que la audiencia ha sido animada a sentir por Wendy, poniendo la película al borde de la misoginia. Para Jack su mujer personifica la molesta realidad y sus eventos triviales sin importarle su trascendencia. Esto es ejemplificado a la perfección en la escena en la que Jack está mecanografiando en el *Salón Colorado* y Wendy llega para decirle que una gran tormenta de nieve está en camino. Furioso por lo que Jack considera una innecesaria interrupción de su trabajo la echa cruelmente. Su indiferencia por lo que Jack considera una banalidad le costará la vida ya que este morirá congelado debido a las rigurosas condiciones ambientales. Teniendo todos estos hechos en cuenta la película podría ser interpretada como la decisión de Jack acerca de en qué *reino* debería vivir. El *reino* de la realidad, personificado por Wendy, o el *reino* de la fantasía personificado por el Hotel Overlook y sus fantasmas, reales o imaginarios. El *reino* de la fantasía está personificado principalmente por el fantasma que habita en la amenazadora habitación 237. La metafórica encarnación del hotel es una atractiva mujer que personifica todo el deseo y desprecio que Jack siente por las mujeres. La mujer se mueve con delicadeza y sofisticación y posee una serena expresión, exactamente lo contrario de Wendy. Cuando Jack abraza al fantasma en el cuarto de baño de la habitación 237 cae bajo la intensa tentación de dejarse llevar definitivamente por los encantos del edificio. A un nivel ideológico poco importa si la mujer es un fantasma real o una alucinación. La mujer personifica la inalcanzable fantasía de Jack; su sueño jamás cumplido y sus más primordiales deseos. El hecho de que la mujer no necesite hablar para cautivarlo, al contrario que los otros fantasmas, indica que pertenece a un nivel más profundo de la conciencia de

Jack. El enfrentamiento entre los dos personajes femeninos reivindicando la salud mental de Jack llega a su apogeo justo después de la extravagante experiencia de Jack en la maligna habitación 237. Jack miente a Wendy cuando le asegura que no ha encontrado nada inusual en dicha habitación. Jack finge que todo es normal. Entiendo su comportamiento como parte de la estrategia de Jack para mantener ambos *reinos* separados de tal modo a no verse forzado a renunciar a ninguno de ellos. Jack no quiere o no es capaz de renunciar a ninguno de ellos, al menos por el momento. El intento de Jack de explicar las heridas de Danny como auto inflingidas se vuelve en su contra cuando Wendy, aceptando dicha explicación, concluye que Danny debe ser alejado del hotel. Pero ya es demasiado tarde. El seductivo encuentro con la habitante de la habitación 237 ha ya extendido su hechizo sobre Jack despertando sus apetitos en un modo que hace que este sea incapaz de rechazar la fantasía que ella representa. Jack se enfurece con Wendy, la acusa de intentar arruinar su vida y, dando un portazo, sale de la habitación para encontrar a otros fantasmas. Jack se niega a abandonar el hotel porque implicaría renunciar a su prometedora fantasía. Finalmente se percata de que si realmente desea vivir en el *reino* de la fantasía debe pagar el precio; el descuartizamiento de su mujer e hijo. La batalla sobre la salud mental de Jack es combatida por las fuerzas del bien y del mal (realidad y fantasía) personificadas por dos figuras femeninas. Una vez más en una película de Kubrick la influencia perturbadora de personajes femeninos es el detonante que propulsa los hechos traumáticos.

La Chaqueta Metálica [Full Metal Jacket] (1987) comienza en Parris Island donde reclutas de la marina de los Estados Unidos deben soportar un aluvión de insultos, la humillación y los abusos del sargento instructor Hartman durante el periodo de instrucción. En la víspera de su graduación el desquiciado recluta Pyle dispara a Hartman delante del horrorizado recluta Joker antes de suicidarse. En Vietnam Joker escribe propaganda para una revista militar. Joker y su nuevo colega, Rafterman, son asignados a un escuadrón para

documentar combate en vivo. Atravesando las ruinas de la arrasada ciudad de Hué la patrulla debe hacer frente a un francotirador letal. Los soldados asaltan su posición y Joker descubre a una joven muchacha vietnamita. Joker le dispara pero su rifle se encasquilla. Ella dispara a Joker pero Rafterman la alcanza primero. Mientras está tirada en el suelo rezando por una muerte rápida Joker la remata. Eufóricamente, al igual que el resto de los soldados, Joker y Rafterman se unen al batallón cantando la canción del Club de Mickey Mouse.

La película fue condenada por misógina principalmente porque los únicos personajes femeninos que aparecen son la prostituta y la francotiradora pero también porque la mayoría de las alusiones a la femineidad son obscenas. Sin embargo ha sido sugerido también que Kubrick pretendía mostrar que los hombres se destruyen mutuamente cuando niegan su femineidad.

Hartman es la figura paternal encargada de excluir las mujeres de la vida de los jóvenes. Cuando Hartman, que llama a los reclutas señoritas usando esta denominación femenina como signo de desprecio hasta que se gradúen, anuncia que sus rifles será el único chochito que tendrán de ahora en adelante, no sólo se está refiriendo a una prohibición física, se refiere al proceso de cancelar las mujeres psicológicamente. Hartman explica que sólo el *corazón duro* mata e insistentemente inculca dureza corporal y tenacidad de acero como defensas contra la ternura y la femineidad. De hecho una exploración extensa de la película desde la perspectiva de los géneros revela *La Chaqueta Metálica* como la travesía de Joker para erradicar su lado femenino, personificado por la francotiradora vietnamita. Interesantemente en *La Chaqueta Metálica* el enemigo es prácticamente invisible pero, como en otras película bélicas de Kubrick, el encuentro con el *otro* es siempre con una mujer.

En muchos sentidos la ‘chaqueta metálica’ de vigorosa masculinidad descrita en la película recuerda intensamente a la de *Male Fantasies*¹² del escritor proto-fascista Klaus Theweleit. Su libro ofrece un extenso retrato psicológico de la casta guerrera a la que pertenecía. Theweleit describe la vida imaginativa de los Freicorps (un ejército privado anticomunista alemán en el que servía como voluntario) como repleta de imágenes de sangre y mierda las cuales son equiparadas con la Marea Roja del Comunismo. El Comunismo poseía una cualidad femenina y necesitaba ser combatido con erecciones que son representadas por hombres recios y armas fuertes. De hecho, como Barbara Ehrenreich hace notar en su introducción a la traducción estadounidense de *Male Fantasies*, los soldados del Freicorp estaban motivados menos por como se sentían hacia el Comunismo o Judaísmo (sus supuestos archienemigos) que acerca de cómo se sentían acerca del cuerpo femenino: ‘el odio de los Freicorps’ hacia las mujeres es motivado, en última instancia, por un miedo a la disolución, al ser tragado, engullido, aniquilado. Los cuerpos de las mujeres son los agujeros, las ciénagas, las fosas mugrientas que te pueden sepultar’.¹³

Una de las escenas recurrentes de la literatura Freicorp es la descripción de un viril soldado alemán que encuentra y mata a una *mujer roja* que porta un rifle bajo su falda. Su muerte es descrita como un breve momento de penetración (con bala o cuchillo) en el cual el soldado llega a estar escalofriantemente cerca de la mujer y del horror de la disolución. Aun así sobrevive, permanece erecto, mientras la mujer es una masa sanguinolenta. Con su ausencia, el mundo se vuelve seguro y masculino otra vez. La semejanza de esta descripción con el episodio en el que Joker remata a la francotiradora comunista no necesita ser comentado.

¹² Theweleit, K. (1987). *Male fantasies*. 1, Women, floods, bodies, history. Cambridge, Polity Press in association with Blackwell. pxii

¹³ Theweleit, K. (1987). *Male fantasies*. Volume 1. Women, floods, bodies, history. Cambridge, Polity Press in association with Blackwell. pxiii.

La amenaza femenina a la masculinidad sobreviene sobre todo durante el acto sexual. Esto es de alguna manera expuesto por la analogía que Joker establece entre prostitutas y mujeres soldado del Viet Cong. Joker advierte a Rafterman que ‘algunas putas sirven en el Viet Cong mientras otras tienen tuberculosis, asegúrate que te follas sólo a las que tosen’. La película es una clara descripción de soldados varones que desprecian a las mujeres y consideran la femineidad el archienemigo que debe ser erradicado.

Este capítulo provee del nexo de unión entre el prototípico personaje masculino de Kubrick y el personaje de Bill en *Eyes Wide Shut*. Este nexo sustenta la idea de que el desconcierto que se abate sobre Bill y su subsiguiente odisea sexual es la materialización de lo que resulta velado en las precedentes películas de Kubrick. Los hombres están poseídos por su dificultad para aprehender la femineidad de modo que estos se movilizan en la búsqueda de esta entidad misteriosa en una lucha sin fin. Lo que este capítulo muestra es que, en un modo más o menos evidente, los personajes masculinos de Kubrick están siempre impulsados por la fascinación o el pavor que sienten hacia la femineidad y por la necesidad de descubrir lo que se oculta detrás del enigma femenino.

Capítulo 3. *La Búsqueda del Objeto de Deseo en la Teoría de Lacan*

La esencia de la femineidad ha sido considerada un enigma causante de controversia y desacuerdo en la comunidad psicoanalítica por décadas. Si la propuesta psicoanalítica acerca de cómo un bebé varón adquiere la posición sexual masculina parece estar definitivamente establecida ¿porqué la misma situación es tan incierta cuando se trata de la posición sexual femenina? ¿Porqué para Freud la masculinidad era obvia y en cambio la femineidad era una zona misteriosa,¹⁴ un continente oscuro?¹⁵ Los debates iniciales entre diferentes autores deterioraron rápidamente en lo que se conoce como *La Controversia*, una serie de intensos desacuerdos entre importantes miembros de la comunidad psicoanalítica acerca de la naturaleza de la femineidad durante las décadas de los 20 y los 30. *La Controversia* podría considerarse como la corroboración de la obstinación del enigma femenino, que quedó sin resolver.

A comienzo de los 70 Lacan encaró el problema de la diferenciación de los sexos. Lacan afrontó el enigma de la posición sexual femenina en *L'Etourdit* y, especialmente, en *Aun*. Lacan realizó en términos generales una segunda lectura y reinterpretación de la teoría de Freud asumiendo por tanto una clara orientación freudiana. Sin embargo Lacan contaba, al contrario que su predecesor, con una innovadora teoría lingüística que supo aplicar

¹⁴ Freud, S., (1933a): SE XXII. New Introductory Lectures in Psycho-Analysis. p113

¹⁵ Freud, S., (1926a): SE XX. The Question of Lay-Analysis. p212

fructíferamente a la noción psicoanalítica del inconsciente. Además Lacan revisó y desarrolló un concepto clave que llegaría a ocupar el mismo centro de la teoría lacaniana: el deseo.

Lacan concibió y construyó el deseo como la piedra angular del psicoanálisis y argumentó que la carencia está profundamente enraizada en la naturaleza humana. El ser humano escasamente podría ser definido sin tener en cuenta esta carencia. ¿Pero qué es esta carencia? En *Los Complejos Familiares en la Formación del Individuo* Lacan mantiene que los seres humanos carecen de plenitud debido, como causa principal, al prematuro estado de desarrollo del recién nacido. El bebé accede al *mundo exterior* en tal estado de inmadurez que es completamente dependiente de otras personas, normalmente la madre. El recién nacido está tan indefenso que su supervivencia depende totalmente de, usando la terminología de algunos comentaristas de la obra de Lacan, la *mOther*.¹⁶

Debido a la profunda inmadurez del recién nacido se podría afirmar que el niño/la niña no posee entidad propia en un sentido estricto. Para ser precisos deberíamos evitar definir al recién nacido como él o ella¹⁷ ya que, según Lacan, la posición sexual no está determinada por el sexo biológico sino por un proceso por el cual el recién nacido todavía no ha pasado. El recién nacido puede ser considerado en muchos aspectos como un órgano externo de la madre. Por delante le aguarda la tarea de convertirse en un individuo, un ser independiente, autónomo y completo. Desde esta perspectiva uno se percató, no sin sorpresa, de la paradoja que presupone esta situación; la plenitud ideal que el ser hablante¹⁸ disfruta al comenzar su vida no es más que una ilusoria experiencia subjetiva resultante de su inmadurez biológica. En una multitud de aspectos el bebé podría ser considerado una parte de un organismo maduro del cual depende. Por otra lado cuando los seres hablantes alcanzan la adultez y se

¹⁶ La palabra *mOther* surge de la fusión de las palabras mother (=madre) y Other (la traducción al inglés del francés Autre =Otro). De aquí en adelante usaré el término *madre-Otro* en sustitución de *mOther* para salvaguardar en lo posible su significado original en inglés, de que para un bebé el Otro es, principalmente, su madre biológica o sustitutiva.

¹⁷ Esto es complicado de conseguir ya que es siempre difícil evitar las rígidas convenciones del lenguaje.

¹⁸ Lacan acuñó el término 'parlêtre' del nombre (de origen verbal) 'être' (ser) y el verbo 'parler' (hablar) para enfatizar su convicción de que el ser se constituye en y a través del lenguaje. Un ser humano es, sobre todo, un ser hablante.

convierten en *unidades*, es decir, individuos completamente integrados, contradictoriamente, se sienten divididos, carentes de algo y por siempre anhelantes de la unión que les dé sentido a sus vidas. En otras palabras, para enteramente convertirse en objetos, los seres humanos necesitan, paradójicamente, pasar a través de un proceso de *división* el cual queda profundamente impreso en su naturaleza por el resto de sus vidas. Por otro lado, biológicamente están divididos en dos sexos. O son varones o son hembras. Sabemos que no existen otras posibles opciones. Adicionalmente tienen que someterse a otra división: tienen que *elegir* ocupar una posición subjetiva masculina o femenina. Lacan, basándose en Freud se involucra en el problema de cómo un bebé se convierte en un individuo sexuado. Lacan argumentó que la masculinidad y la femineidad no son esencias biológicas sino posiciones simbólicas y que la adopción de una de estas dos posiciones resulta fundamental para la construcción de la subjetividad. Para Lacan el sujeto es, esencialmente, un sujeto sexuado. Hombre y mujer son los significantes que se erigen en nombre de estas dos posiciones subjetivas.¹⁹ La formación del sujeto humano depende de la adhesión a uno de estos dos polos. Sin embargo si reconsideramos la creencia popular que considera al ser humano como una *mitad* en busca de su otra *mitad* perdida para lograr la plenitud,²⁰ no tenemos otra opción que la de admitir que esta convicción no es más que pura ilusión. Un ser humano, ya sea un hombre o una mujer, es un ser perfectamente completo sin carencia de ningún tipo. Un hombre no está incompleto, bajo ningún concepto, por no tener vagina o pechos. Una mujer no está incompleta, bajo ningún concepto, por no tener pene o testículos. Sin embargo, subjetivamente, estamos obligados a admitir que en el fondo de cada ser hablante reside una carencia, una ausencia, un vacío inconmensurable e impronunciable. ¿Pero qué es y a qué es debido esta carencia? Para Lacan carencia y deseo están inequívocamente entretreídos. Lacan

¹⁹ Evans, D. (1996). An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London: Routledge. p178

²⁰ Este proceso queda ejemplificado perfectamente en el *mito* de la media naranja.

secunda a Spinoza cuando argumenta que ‘deseo es la esencia del hombre’;²¹ deseo es simultáneamente el centro de la existencia humana y la preocupación central del psicoanálisis.²² Es importante señalar que Lacan siempre se referirá al deseo inconsciente en contraposición al deseo consciente, que es algo muy diferente. Lacan mantiene que el recién nacido está *condenado* a atravesar una serie de separaciones y por lo tanto la sensación de división y carencia queda intensificada. Estas dos separaciones fundamentales son el acto de nacer (separación de la matriz) y el destete (separación del pecho como objeto que brinda satisfacción después de saciar una necesidad). Estas dos separaciones tendrán un significado retroactivo en el venidero Complejo de Castración. El Complejo de Castración empujará al niño a renunciar simbólicamente al falo, que representará la carencia del objeto perdido. El falo representará la pérdida de la unión idílica con la madre-*Otro* y la *fantasía de Plenitud*.

Lacan frecuentemente utiliza el término deseo para referirse a ambos la experiencia de carencia primordial o necesidad de unión con la madre-*Otro* y al deseo de poseer lo que se pierde después del acceso del sujeto al lenguaje. El deseo se extiende más allá de la demanda. Deseo es el deseo por el deseo, el deseo del *Otro*.²³ Deseo es por siempre insaciable ya que se refiere a lo inefable, al deseo inconsciente y a la absoluta carencia que oculta.²⁴

Para poder explicar plenamente los conceptos de carencia y deseo Lacan distingue claramente entre los conceptos de demanda, necesidad y deseo, conceptos frecuentemente confundidos. Una necesidad es un instinto puramente biológico, un apetito que emerge de

²¹ Lacan, J., The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, 1964, trans. Alan Sheridan, London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, 1977. p275 / (See Spinoza, 1677:128)

²² Evans, D. (1996). An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London: Routledge. p36

²³ Jacques Lacan, the Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, 1964, trans. Alan Sheridan, London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, 1977. p235

²⁴ Evans, D. (1996). An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London: Routledge. p37

acuerdo a los requerimientos biológicos del organismo, el cual se aplaca completamente, aunque sólo temporalmente, cuando queda satisfecho. El sujeto humano, por nacer completamente desvalido, es incapaz de satisfacer sus propias necesidades y por lo tanto depende de su madre-*Otro* para saciarlas. Para conseguir la ayuda de la madre-*Otro* el niño debe expresar su necesidad vocalmente la cual debe ser articulada en forma de demanda. Por lo tanto, originariamente, la demanda es articulada para satisfacer una necesidad biológica, un apetito. Sin embargo muy pronto para el recién nacido el hecho de que su demanda sea atendida y la necesidad satisfecha por la madre-*Otro* pasa a ser incluso más importante que la satisfacción específica de la necesidad. Si el niño pide un vaso de agua el hecho de que la madre-*Otro* esté presente para dárselo se convierte en algo incluso más importante que el vaso de agua en si mismo. La presencia de la madre-*Otro*, aquella que satisface las necesidades del niño y atiende sus demandas, pronto adquiere una importancia intrínseca ya que su presencia simboliza el amor de la madre-*Otro*. Por tanto la demanda pronto asume una doble función convirtiéndose en ambas una articulación de una necesidad y una demanda por amor. Sin embargo mientras que la madre-*Otro* puede proporcionar los objetos que el niño requiere para satisfacer sus necesidades la madre-*Otro* no puede proporcionar el amor incondicional que el niño anhela. Por tanto incluso después de que una necesidad, la cual ha sido articulada en una demanda, ha sido satisfecha, el anhelo por amor queda insatisfecho y este remanente es el deseo. Citando a Lacan; ‘el deseo no es ni el apetito por satisfacción, ni la demanda por amor, sino la diferencia que resulta de substraer el primero del segundo’²⁵ y ‘el deseo comienza a tomar forma en los márgenes en los cuales la demanda se separa de la necesidad’.²⁶ Al contrario que una necesidad, la cual puede ser satisfecha y por tanto cesar de motivar al sujeto hasta el surgimiento de otra necesidad, el deseo nunca podrá ser satisfecho ya que es constante en su presión y eterno. De hecho la única realización posible del deseo consiste en la reproducción de más deseo como tal. Todas las pulsiones son manifestaciones particulares

²⁵ Lacan, J., *Écrits. The Signification of the Phallus* (1958c), Paris: Seuil, 1966. p287

²⁶ Lacan, J., *Écrits. The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious* (1960a), Paris: Seuil, 1966. p311

de una única fuerza llamada deseo. Existe un único objeto de deseo, el objeto (a), que se expresa en una serie de objetos parciales en diferentes pulsiones parciales. El objeto (a) no es el objeto hacia el cual el deseo tiende sino la causa del deseo. El deseo no está en relación con un objeto sino en relación con una carencia.²⁷ El objeto (a) es el remanente del proceso de constituir un objeto, es el sobrante que se evade del proceso de simbolización, el recordatorio de que existe algo más, quizá algo perdido, que quizá debe ser encontrado. Dicho de otro modo, el objeto (a) es el recordatorio de la hipotética unidad madre-hijo que fue perdida.

El deseo no tiene objeto. La esencia del deseo es la constante búsqueda por algo más. No existe ningún objeto específico capaz de satisfacerlo o extinguirlo. El deseo está fundamentalmente atrapado en el movimiento dialéctico de un significante al siguiente y se opone totalmente a la fijación. El deseo no busca satisfacción sino más bien su propia continuidad y fomento. El deseo anhela básicamente seguir deseando, por lo tanto, el deseo no tiene objeto como tal, tiene una causa que lo trae a la existencia a la cual Lacan llamó objeto (a). Objeto (a), como la causa del deseo, es lo que provoca deseo, es responsable por el advenimiento del deseo, por la forma particular que el deseo toma y por su intensidad. Lo que despierta deseo en el niño es el deseo de la madre-*Otro*. El deseo de la madre-*Otro* como tal (manifestado en la mirada de la madre a algo o alguien) es lo que provoca deseo en el niño. No es el objeto mirado sino la mirada en si misma, el deseo manifestado en el mismo acto de mirar, lo que despierta el deseo del niño.

Lacan secunda a Freud cuando sostiene que el niño es concebido y traído al mundo como el falo perdido de la madre-*Otro*. Sin embargo el niño tendrá que enfrentarse muy pronto con la imposibilidad de responder a lo que se espera de él o de ella. De alguna manera el niño percibe esta carencia en la madre-*Otro*. El niño trata de ocupar el lugar del falo perdido de la madre-*Otro*. Al niño le gustaría ser el único objeto del afecto de su madre pero el deseo de esta

²⁷ Evans, D. (1996). An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London: Routledge. p37

siempre va más allá del niño: en el deseo de la madre existe algo que siempre evade al niño, algo que no puede ser controlado. Una identificación estricta entre el deseo del niño y el deseo de la madre-*Otro* no puede ser mantenida. El deseo de la madre se independiza del deseo del niño provocando un distanciamiento entre ellos, una brecha en la cual el deseo de la madre, incommensurable para el niño, funciona en un modo único *-che vuoi?*²⁸ el niño pregunta.²⁹ Así, un distanciamiento es inducido en la hipotética unidad madre-hijo debido a la misma naturaleza del deseo y este distanciamiento conduce al advenimiento del objeto (a), entendido como el recordatorio que se crea cuando la hipotética unidad madre-hijo se rompe, como el último vestigio de esta unidad, el último recordatorio de la misma. Al retener este recordatorio, el niño,³⁰ aunque expulsado de la madre-*Otro*, puede mantener la ilusión de plenitud; al aferrarse al objeto (a) el sujeto es capaz de ignorar su división. Esto es precisamente a lo que Lacan se refiere con fantasía y lo concreta con el matema $\$$ a. Objeto (a) es el objeto perdido, el cual apuntala la simbolización, provoca el deseo y lo sustituye. El ser hablante se relaciona con el objeto (a) y toda su comprensión de la relación sexual colapsa sobre la fantasía. La fantasía proporciona las coordenadas del deseo humano al construir un marco que posibilita al ser hablante desear algo. En la escena fantaseada el deseo no es satisfecho o realizado sino constituido. Es el intento del niño de aprehender lo que se mantiene como esencialmente indescifrable en el deseo de la madre-*Otro* lo que funda su propio deseo: el deseo de la madre-*Otro* comienza a funcionar como la causa del deseo del niño.³¹ De aquí el famoso dicho de Lacan: ‘el deseo del hombre es el deseo del Otro’³², que podría ser entendido como *el deseo del hombre es que el Otro lo desee* o también *el hombre*

²⁸ Italiano para *¿qué quieres?*

²⁹ Lacan, J., the Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious. p312

³⁰ En esta fase del desarrollo, Lacan llamaría al niño el sujeto escindido, o sujeto barrado, el cual, en álgebra lacaniana es representado con \$.

³¹ Bruce Fink, (1995). The Lacanian subject: between language and jouissance. Princeton, N.J.; Chichester: Princeton University Press. p59

³² Jacques Lacan, the Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, 1964, trans. Alan Sheridan, London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, 1977. p235

*desea que el Otro lo desee a él.*³³ Podría decirse que es el mismo deseo de la madre-*Otro* lo que el niño encuentra deseable.

En el Complejo de Edipo reformulado por Lacan la relación madre-niño no es exclusivamente recíproca sino que posee, al menos, cuatro participantes, como en el esquema L,³⁴ con varias interacciones entre los registros imaginario y simbólico. Lacan introduce aquí al falo como el significante de lo que la madre-*Otro* carece. Lacan distingue entre el pene como órgano y el falo, que es un significante, más precisamente, el significante primordial, el significante sin significado. Por tanto el interés de Lacan no se centra en el órgano genital masculino en su realidad biológica sino en el papel que este órgano juega en la fantasía.³⁵ De acuerdo con Lacan el Complejo de Edipo siempre supone una identificación simbólica con el padre tanto para niños como para niñas y por tanto la identificación del Complejo de Edipo Freudiano (identificación con la madre conllevaría una posición femenina e identificación con el padre conllevaría una posición masculina) no podría determinar la posición sexual. De acuerdo con Lacan es la relación del sujeto con el falo lo que determina la posición sexual. La asunción del sexo masculino o femenino es entonces un acto fundamentalmente simbólico y las diferencias entre los sexos sólo pueden ser consideradas en un plano simbólico. Básicamente los niños quieren tener el falo y las niñas quieren ser el falo. De aquí se deduce que los hombres deben aprender cómo desear y las mujeres deben aprender cómo ser deseadas. Por supuesto en esta afirmación está incluida implícitamente la dicotomía freudiana entre la actividad masculina y la pasividad femenina.

A un cierto punto del desarrollo tanto el niño como la niña deben asumir la castración en el sentido de que cada niño debe renunciar a la posibilidad de ser el falo para la madre-*Otro*.

³³ Bruce Fink, (1995). *The Lacanian subject: between language and jouissance*. Princeton, N.J.; Chichester: Princeton University Press. p59

³⁴ El esquema L es el primero de varios esquemas con los cuales Lacan intentó formalizar, a través de diagramas, ciertos aspectos de la teoría psicoanalítica. El esquema L es designado así por su semejanza con la letra griega lambda mayúscula.

³⁵ Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge. p140

Esta relación con el falo se establece independientemente de las diferencias anatómicas entre los sexos. El falo es uno de los tres elementos del triangulo imaginario que constituye la fase pre-edípica. Es un objeto imaginario que circula entre los otros dos elementos; la madre-*Otro* y el niño. La madre-*Otro* desea este objeto y el niño trata de satisfacer el deseo de esta identificándose con el falo o con la madre-*Otro* fálica. En la versión lacaniana del Complejo de Edipo el padre interviene como el cuarto participante en este imaginario triangulo *castrando* al niño o, dicho de otro modo, el padre imposibilita al niño identificarse con el falo imaginario. El padre logra esto simplemente siendo alguien que mantiene una relación privilegiada con la madre-*Otro*. Incluso si el padre está ausente, o incluso ha muerto, fantasmalmente aún puede mantener esta privilegiada relación con la madre-*Otro*. Esta intervención es el fundamento de la famosa ‘metáfora paternal’ de Lacan que implica la substitución de un significante, el deseo de la madre-*Otro*, por otro, ‘el nombre del padre’ (o ‘no del padre’ o incluso ‘ley del padre’).³⁶ Por tanto la ‘metáfora paternal’ designa el carácter metafórico substitutivo del Complejo de Edipo. La ‘metáfora paternal’ es la metáfora fundamental en la cual todas las significaciones dependen; de este modo la significación siempre es fálica.³⁷ El niño es entonces confrontado con la opción de aceptar castración (que el niño podrá asumir en menor o mayor grado pero nunca completamente) aceptando así la imposibilidad de ser el falo de la madre-*Otro* o rechazándola y seguir creyendo que es posible ser el falo de la madre-*Otro*. Si el ‘nombre del padre’ queda excluido, como en la psicosis, no se producirá la ‘metáfora paternal’ y por lo tanto tampoco significación fálica. En este caso el niño será de algún u otro modo confrontado con ‘el retorno de la castración en lo real’ que es el origen de los delirios y alucinaciones típicas de la psicosis. Es decir para acceder a lo simbólico el niño debe aceptar la castración simbólica la cual implica renunciar a ser el falo de la madre-*Otro*.

³⁶ La peculiaridad de la terminología lacaniana y la coincidencia fonética permitirían traducir el término francés original *Nom-du-Père* en estas tres formas.

³⁷ Lacan, J., *The Signification of the Phallus*. Trans. Alan Sheridan, *Écrits, a Selection*, and London: Tavistock, 1977; New York: W.W. Norton & Co, 1977. p281-91.

En cierto modo el falo representa la tragedia humana de que el deseo será siempre inalcanzable; el falo ha sido perdido y nunca podrá ser reencontrado. De hecho Lacan se refiere al Otro barrado (\emptyset), la noción de que la imposibilidad del deseo es la premisa del registro simbólico. En la teoría de Lacan la idea de la imposibilidad de una completa unión entre dos personas es un elemento central; existe sólo la búsqueda del Otro que refleja y construye las ausencias que cada individuo siente dentro.

Lacan acepta la tradicional asociación entre histeria y femineidad y argumenta que la histeria es de hecho no otra cosa que la cuestión de la femineidad, una cuestión que podría ser expresada con la pregunta *¿qué es ser una mujer?* Aquí el término *mujer* no se refiere a ninguna esencia biológica sino a una posición en el registro simbólico; es sinónimo del término *posición femenina*. Lacan continua y argumenta que ‘no existe simbolización del órgano sexual femenino como tal’ ya que no hay equivalente femenino del ‘símbolo totalmente habitual’ proporcionado por el falo. Esta asimetría simbólica fuerza a la niña a adoptar la misma ruta a través del Complejo de Edipo que el niño resultando en una identificación con el padre. Sin embargo este proceso es más complejo para la niña ya que esta es obligada a adoptar la imagen de un miembro del otro sexo como base para su identificación.

En *Ideas directivas para un Congreso sobre la Sexualidad Femenina* Lacan argumenta que la mujer es el Otro tanto para el hombre como para la mujer: ‘aquí el hombre actúa como transmisor a través del cual la mujer se convierte en el Otro para ella misma ya que ella es el Otro para él’.³⁸ En el seminario *Aun* Lacan desarrolla el concepto de una específicamente femenina *jouissance*, la cual va más allá del falo. Esta *jouissance* es ‘del orden de lo infinito’³⁹, como un éxtasis místico. Las mujeres pueden experimentar esta

³⁸ Lacan, J., Guiding Remarks for a Congress on feminine sexuality (1958d). Écrits, Paris: Seuil, 1966. p732

³⁹ Lacan, J., Le Séminaire. Livre XX. Encore, 1972-73, ed. Jacques-Allain Miller, Paris: Seuil, 1975. p58

jouissance pero no saber nada acerca de ella. También afirma que ‘La mujer no existe’ (La femme n’existe pas; Lacan 1973a:p60) ‘no existe tal cosa como una mujer’ (il n’y a pas La femme; Lacan 72-3:p68) significando que al concepto de mujer le falta universalidad, es decir, ‘las mujeres no se prestan a la generalización’ (Lacan,1975). Lacan se refiere a las mujeres como *no-todo*, al contrario que la masculinidad la cual es una función universal basada sobre la excepción fálica (castración). La mujer es no-universal y admite no-excepción. La mujer es comparable con la verdad ya que ambas comparten la lógica de *no-todo* (no existe tal cosa como todas las mujeres); no es posible decir ‘toda la verdad’.⁴⁰ Lacan afirma en el Seminario XXIII (*El Sinthome*) ‘que una mujer es un síntoma de un hombre’ en el sentido de que una mujer solo puede acceder la economía psíquica de un hombre como el fantaseado objeto (a), la causa del deseo del hombre.⁴¹

Lacan secunda a Claude Lévi-Strauss cuando afirma que ‘en el registro de lo real las mujeres sirven como objetos de intercambio requeridos por las estructuras elementales de parentesco’.⁴² Lacan añade que es precisamente el hecho de que la mujer sea obligada a ocupar la posición de objeto de intercambio lo que constituye la dificultad de la posición femenina.⁴³ Ocupar la posición de objeto de intercambio implica que las mujeres mantienen una relación de segundo orden con el registro simbólico.⁴⁴

Las mujeres no piensan con la típicamente masculina lógica *totalizante*. Las mujeres son *no-todo* encerradas en una rígida construcción simbólica de lo que La mujer debería ser como compañera sexual y por tanto tienen mayor libertad y tolerancia hacia su sexualidad y hacia la sexualidad en general.⁴⁵ Debido a que las mujeres son *no-todo* bajo el registro

⁴⁰ Evans, D. (1996). An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London: Routledge. p221

⁴¹ Ibid, p221

⁴² Lacan, J, Écrits, Paris: Seuil, 1966. p207

⁴³ Lacan, J., The Seminar. Book II. The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55, trans, Sylvana Tomaselli, New York: Norton: Cambridge: Cambridge University Press, 1988. p262

⁴⁴ Ibid. p262

⁴⁵ Ragland, E. (2005). The Woman not Seen. JEP n°20-2005/1. [Http://www.psychomedia.it/jep/number20/ragland.htm](http://www.psychomedia.it/jep/number20/ragland.htm)

simbólico son libres de experimentar su sexualidad en el lado de lo real en un modo al que Lacan se refiere como una *jouissance* suplementaria. Esto implica una *jouissance* de todo el cuerpo y no solamente la del orgasmo genital. Las mujeres no viven según la lógica que da lugar al significante fálico como un significante de diferencia entre los sexos, un significante sin significado. Más bien las mujeres pueden identificarse las unas con las otras al no existir excepción a la regla de *unicidad* de identidad basado en la identificación con la mujer como madre. En lo simbólico no existe la limitación de una ley que le diga a la mujer que debe aceptar una serie de reglas en su totalidad. La mujer, al estar castrada, es decir, al faltarle el símbolo de diferencia que marca al hombre queda, en lo universal, libre para identificarse con el lugar de la carencia en el Otro y por tanto ir una a una es sus relaciones con las estructuras del registro simbólico impuestas en los hombres. Este punto de vista, paradójicamente, hace a la mujer psicológica y sexualmente más libre que al hombre.

De acuerdo con Lacan es sólo a través de otro que la posesión del, o identidad con, el falo, puede ser confirmada. A través de un hombre una mujer puede convertirse en el falo (el objeto de deseo de ese hombre). A través de relaciones sexuales con una mujer un hombre puede quedar afirmado como poseedor del falo. Sin embargo este intercambio, al igual que la demanda, es imposible. Las demandas de cada una de las partes hace que la satisfacción que ambos buscan sea imposible. Lacan sugiere que el amor consiste en una series de demandas como pruebas del compromiso del otro. Las pruebas exigidas al otro son imposibles, imaginarias, pruebas de amor. En cierto modo una mujer nunca recibe la afirmación de su subjetividad que desea. En el mejor de los casos el deseo de un hombre por ella la afirma como un objeto sexual pero no como un sujeto específico único. En el acto sexual la mujer halla su demanda por afirmación frustrada al ser homogeneizada a la categoría de objeto pasivo. El hombre proclama su amor por la mujer y es aceptado como su compañero sexual pero cuando ella lo toma como su objeto sexual el deseo del hombre es reducido al

rendimiento sexual. A este punto el falo queda reducido al pene y, por consiguiente, el hombre no puede satisfacer el deseo de la mujer. La mujer desea el falo pero sólo recibe el pene. En la relación con el hombre la mujer pierde su puesto como un sujeto deseable para convertirse en un objeto sexual. Así, la posibilidad de una relación de amor auténtica es truncada. ¿A qué es debido esto? Esto es debido a que las relaciones de amor envuelven una tensión sin resolver entre demanda consciente y deseo inconsciente. Cuando la mujer actúa desde el registro de la demanda es hacia el hombre, hacia su capacidad de reflejar y dar identidad a la mujer, que su demanda va dirigida. Sin embargo cuando la mujer actúa desde el registro del deseo ella desea ser el falo. Esto entraña ser tratada como un objeto sexual por el otro, socavando la demanda de la mujer por reconocimiento como sujeto. Las mujeres se enfrentan a una elección disyuntiva: o demanda o deseo, o afirmación narcisista del yo o afirmación como objeto sexual, o amor o sexo.

Una mujer puede ser el objeto de deseo de un hombre por tanto tiempo como ella vele o esconda el enigma que el hombre trata de descifrar, es decir, por tanto tiempo como la propia carencia de la mujer sea disimulada o escondida. Si la conquista del hombre tiene éxito el enigma de la mujer se disuelve y el objeto pierde su fascinación. Incluso si el hombre distingue dos tipos de mujeres, una un álter ego a la que respeta pero que ya no guarda ningún misterio, la otra un falo, un objeto de fascinación y deseo, este se desploma en aquel tras un periodo de intimidad. Su compañera sexual se convierte más en un objeto de cariño que de deseo después de una intimidad prolongada. En ese momento el deseo del hombre se desvía hacia otra mujer y el ciclo comienza de nuevo.

Es en relación a todo esto que podría ser dicho que la obra de Lacan contiene una intensa crítica al concepto de *Plenitud* en el sentido de unidad, totalidad e indivisibilidad del sujeto. La relación sexual depende de la fantasía de *Plenitud*, que las mujeres han llegado a

respaldar: hacer uno en la forma de una pareja casada, hacer uno en la forma de un niño,... El imperativo de transformar dos en uno gobierna cada aspecto de la vida humana. Así, el placer de estar juntos se transforma en un deber. Todos hemos llegado a creer en la fantaseada *Plenitud*. Citando a Lacan ‘somos como uno. Por supuesto todos saben que nunca ha ocurrido que dos quedasen transformados en uno, aun así somos como uno’. Para Lacan la ideología de *Plenitud* y totalidad encubre la brecha del deseo humano. Lacan argumenta que cada sexo ha llegado a ser concebido mítica y exclusivamente como aquello que podría satisfacer totalmente al otro sexo. En este sentido Lacan afirma que el tratamiento psicoanalítico no debería realizar otra tarea que la de exponer la fantasía de la complementariedad de los sexos. En este sentido *la solución psicoanalítica* lacaniana no sería conferir al analizado una variedad de nuevas habilidades que le permitiesen encontrar ese algo perdido, más bien la terapia psicoanalítica debería consistir en alentar al analizado a aceptar la idea de que ese algo perdido es mítico y no existe. En otras palabras, el psicoanálisis lacaniano debería reducir nuestro nivel de expectativas en la vida y debería permitirnos asumir la frustración, o, en terminología lacaniana, asumir la castración.

Cada deseo es el deseo de ser reconocido por el otro, un deseo de imponerse de algún modo sobre el otro. Sin embargo cada objeto de deseo es necesariamente efímero y destinado a ser suplantado porque es incapaz de colmar la carencia existente en el sujeto. El falo se erige como el simbólico e idealizado sustituto de la unión sexual perdida (*Plenitud*). Para Lacan amor y sexo son siempre concebidos en referencia al falo (el sujeto demanda ser total, la *Plenitud*, la cual imagina que el otro puede concederle). Lacan es enfático cuando dice que esta demanda por *Plenitud* es una demanda por una armonía y una complementariedad entre los sexos imposible ya que la relación con el otro está siempre mediada por el Otro. El Otro siempre interviene entre el sujeto y el otro. No hay por tanto, un relación directa, sin mediación, entre los sexos. Esto explica la afirmación de Lacan: ‘la relación sexual no

existe'.⁴⁶ El lenguaje constituye al sujeto en relación al Otro y no en relación a alguien. Deseo corre a través del (está en relación al) Otro, no a través de o hacia algún compañero específico.

Lacan enfatiza que en relación al deseo entre los sexos la carencia del falo en la mujer es convertida en el beneficio de ser el falo, que es lo que le falta al Otro. Ser el falo designa a una mujer, ya que, en la relación sexual, a ella se le asigna el papel de objeto. En el amor, por la gracia del deseo del compañero, carencia es convertida en casi un efecto compensatorio en relación a ser: la mujer se convierte en lo que no tiene. En otras palabras, carencia femenina transformada al positivo. Sin embargo la mujer es el falo sólo a través de su relación con el hombre. Siempre es para otro, nunca por si misma, que una mujer puede ser el falo. El problema es que esto supone una definición de la femineidad que debe ser mediada por el otro sexo. Todas estas formulas definen a La Mujer en relación con el hombre y no dicen nada de ella específicamente sino de lo que ella es para el Otro. Esta brecha subyace implícitamente en todo el desarrollo de la sexualidad femenina. No es por tanto sorprendente que todo lo que es dicho de La Mujer es dicho desde el punto de vista del Otro y se interesa más por su apariencia que por su propia esencia; La Mujer sigue siendo lo que queda excluido del discurso.

En la teoría de Lacan todo lo que puede ser dicho acerca de La Mujer debe ser considerado con la lógica de *no-todo*. Después de todo Lacan afirma que el concepto 'mujer' ha sido simplificado y por eso Lacan pone el énfasis en el *no-todo* de la mujer como categoría sexual universal. La fuerza del *no-todo* no es sólo para militar contra la idea de que todas las mujeres, en virtud de una biología común, pueden ser representadas con un término común, sino también para sugerir que referencias a experiencias particulares o personales no pueden

⁴⁶ Il n'y a pas de rapport sexuel. Lacan, J., Le Séminaire. Livre XX. Encore, 1972-73, ed. Jacques-Allain Miller, Paris: Seuil, 1975. p17

ser presentadas como si fuesen reflejos naturales o simples de una esencia sexual universal. Ser humano significa estar sujeto a una ley que descentra y divide: la sexualidad se crea en la división, el sujeto está escindido, sin embargo un mundo ideológico esconde esta realidad al sujeto consciente, quién, se supone, debería sentirse pleno y seguro de su identidad sexual.

Capítulo 4. Demoliendo la Fantasía de Plenitud

Eyes Wide Shut es una readaptación a la actualidad de la novela erótica de Arthur Schnitzler *Relato Soñado* (1925). Schnitzler fue un escritor vienes contemporáneo de Sigmund Freud. Las biografías de ambos hombres comparten tal afinidad que Freud, en 1922, reconoció a Schnitzler como su doble.⁴⁷ El tema de la mutua influencia entre Freud y

⁴⁷ Arthur Schnitzler (1862-1931) fue un médico y dramaturgo al frente de la literatura europea entre 1890 y 1930. Sus escritos fueron predominantemente eróticos y sexualmente escandalosos. Las biografías y circunstancias vitales de Schnitzler y Freud resultan asombrosamente similares. Ambos nacieron en familias judías poco después de mitad del siglo XIX en el Imperio Austrohúngaro de Francisco José. Los dos fueron los primogénitos; los dos fueron pronto confiados a niñeras porque sus madres quedaron embarazadas de nuevo; los dos quedaron pronto desconsolados por la muerte de su primer hermano (Schnitzler a los 14 meses, Freud a los 19). Sus carreras se desarrollaron en un modo casi paralelo. Ambos jóvenes estudiaron medicina y se especializaron en neurología; ambos estudiaron hipnosis en Nancy con psiquiatras franceses; ambos trabajaron en la clínica vienesa del neurólogo Meynert. Freud se sumergió en la psicología y el auto análisis en búsqueda de la verdad absoluta. Schnitzler escribió obra tras obra en las que los personajes son guiados por impulsos inconscientes y quebrados por conflictos reprimidos. Por otro lado, el uso que Schnitzler hace de conceptos psicoanalíticos parece exhibir la misma progresión de las investigaciones científicas de Freud. Uno de sus primeros trabajos, *Paracelsus* (1897) emplea la hipnosis como un recurso argumental para penetrar en el reino de lo inconsciente. Este fue el periodo cuando Freud aun esperaba poner la hipnosis al servicio de la psicología. Obras posteriores como *Intermezzo* (1905) y *Comedia de Seducción* (1924), enfatizan las motivaciones inconscientes del comportamiento al igual que *La Interpretación de los Sueños* (1900). Estas fueron seguidas por trabajos que envolvían los conceptos de resistencia, transferencia y represión durante el tiempo en el que Freud desarrollaba y difundía los mismos conceptos.

Este insólito paralelismo entre la vida de ambos hombres, ha pasado a la posteridad gracias a la carta (parcialmente transcrita abajo) con fecha 14 de Mayo de 1922, en la que Freud famosamente llamó a Schnitzler ‘Doppelgänger’ (doble o gemelo psíquico). Freud tenía 66 años y envió la carta en la víspera del sexagésimo cumpleaños de Schnitzler:

‘Querido doctor Schnitzler:...

Tengo, no obstante, que hacer una confesión, que le ruego no divulgue ni comparta con amigos o enemigos. Me he atormentado a mí mismo preguntándome por qué en todos estos años jamás había intentado que trabáramos amistad ni charlar con usted (ignorando, naturalmente, la posibilidad de que no hubiera usted acogido bien mi intentona). La respuesta contiene esta confesión, que me parece demasiado íntima. Creo que le he evitado porque sentía una reluctancia ha encontrarme con mi doble. No es que me sienta normalmente inclinado a identificarme con otra persona, ni que deje a un lado la diferencia de talento que me separa de usted; pero siempre que me dejo absorber profundamente por sus bellas creaciones paréceme hallar, bajo su superficie poética, las mismas anticipadas suposiciones, intereses y conclusiones, que reconozco como propios. Su determinismo y escepticismo –la gente lo llama pesimismo–, su preocupación por las verdades del inconsciente y los impulsos instintivos del hombre, su disección de las convenciones culturales de nuestra sociedad, la obsesión de sus pensamientos sobre la polaridad del amor y la muerte, todo esto me conmueve, dándome un irreal sentimiento de familiaridad... Más le ruego me perdone por haberme dejado llevar una vez más por mi obsesión psicoanalítica. No puedo remediarlo, aunque sé bien que el psicoanálisis no es el mejor modo de adquirir popularidad.

...

El mismo Freud resumió esta intensa familiaridad en su carta a Schnitzler; ‘así, he llegado a formar la impresión de que su intuición –o más bien una auto observación detallada– le ha permitido llegar a aquello que yo he descubierto sólo mediante un trabajo laborioso de observación de otras personas. Estimo que, fundamentalmente, su naturaleza es la del explorador de profundidades psicológicas...’

Schnitzler ha sido ampliamente reconocida, especialmente desde la publicación de su correspondencia en 1953. Desde entonces ha sido establecido que Freud y Schnitzler, desde el principio de sus carreras, leyeron regularmente sus trabajos y publicaciones a medida que aparecían.

La película de Kubrick sigue la novela de Schnitzler muy de cerca y tanto *Relato Soñado* como *Eyes Wide Shut* pueden ser fácilmente conectados con Freud y el psicoanálisis a través de la posición central de la sexualidad, los sueños, el deseo y la fantasía en la vida de la gente. Al igual que la novela la película describe la relación entre dos personajes que son arrastrados por impulsos inconscientes y desgarrados por conflictos reprimidos. Como los sueños la película está principalmente construida con imágenes y su lenguaje queda reducido al punto del minimalismo. Como resultado muchos de sus diálogos son repetitivos y a menudo incluso banales. Los diálogos son frecuentemente monosilábicos y ordinarios y la película está llena de instantes en los que un personaje simplemente repite lo que otro acaba de decir.⁴⁸ La cualidad onírica de la película queda reforzada por su sorprendente ritmo pausado que crea un espacio vacío y un tiempo muerto.

Eyes Wide Shut está llena de referencias a Kubrick, su mujer y varias personas

⁴⁸ La siguiente conversación entre Bill y Sally, uno de los innumerables atractivos personajes femeninos, bastará para exponer el patrón general de los diálogos a lo largo de la película (aunque la traducción al español disminuye significativamente el efecto de repetición logrado en el original inglés):

BILL: ¿Así que no tienes ni idea de cuando podría volver Domino?

SALLY: No, no tengo ni idea.

BILL: ¿De verdad no tienes ni idea?

SALLY: No. Bueno, para ser sincera puede que ni siquiera vuelva.

BILL: ¿Puede que ni siquiera vuelva?

SALLY: Bueno, umm...yo, erh.

BILL: Tú, erh.

SALLY: Creo...creo que debería decirte algo.

BILL: ¿De verdad?

SALLY: Sí...pero no sé si debo hacerlo, no se si debo.

BILL: ¿No lo sabes? ¿Qué es?

SALLY: No se muy bien como decírtelo.

BILL: ¿Qué no sabes muy bien?

...

SALLY: Esta mañana Domino ha recibido los resultados de un análisis de sangre y es seropositiva.

BILL: ¿Seropositiva?

cercanas al director, lo que convierte la película en su trabajo más personal. La lista de alusiones a la vida personal y familiar de Kubrick es substancial. El piso de Bill y Alice en Manhattan está basado en un piso donde Kubrick y su tercera mujer, Christiane, vivieron al final de la década de los 60 en el mismo barrio. Los cuadros que adornan el piso son de Christiane y de la hijastra de Kubrick, las cuales aparecen como extras en la película, al igual que Kubrick.⁴⁹ El moño y las gafas de abuelita que Nicole Kidman usa en las escenas domésticas tienen una gran semejanza con el peinado y las gafas que Christiane Kubrick solía llevar cuando la película se rodó.⁵⁰ Bill ve fútbol americano en la televisión, como a Kubrick le gustaba hacer. Alice mira en la televisión *Blume in Love*, una película dirigida por Paul Mazursky, un actor en la película de Kubrick *Fear and Desire*. También hay conexiones con su familia: su padre, como Bill, fue médico y su abuelo inmigró a América desde Galicia, Austria, aproximadamente en el mismo periodo en el que Schnitzler estaba en la cúspide de su fama. Otra alusión son las resplandecientes cortinas de luces doradas que decoran el salón de baile de la fiesta de Navidad y en *Under the Rainbow*,⁵¹ la tienda de disfraces, una alusión al pintor Gustav Klimt, un contemporáneo vienés de Freud y Schnitzler quién fue descrito como el ‘pintor de la psicología femenina’.⁵²

Kubrick quedó fascinado por la novela de Schnitzler desde al menos 1968, cuando le pidió a su tercera mujer y compañera de por vida, Christiane, que la leyera. Kubrick quiso por primera vez rodar una adaptación a *Traumnovella* (el título original alemán de *Relato Soñado*) inmediatamente después de finalizar *2001* como Christiane le dijo a Nick James, reportero de *Sight and Sound*.⁵³

⁴⁹ Kubrick es el anciano en una de las mesas del Café Sonata.

⁵⁰ Naremore, J. (2007). On Kubrick. London: BFI. p226

⁵¹ Bajo el arcoiris.

⁵² Schorske, C., Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture (New York: Vintage, 1981) p223

⁵³ *Sight & Sound* (*Visión y Sonido*) es un revista de cine británica en mensualidades publicada por el Instituto de Cine Británico.

Stanley estaba muy interesado y yo no quería que lo estuviera. Entonces Terry Southern le dio *La Naranja Mecánica*... y Schnitzler fue olvidado por un tiempo. Pero Stanley siguió rondando el tema.⁵⁴

Varias fuentes señalan que la que por primera vez mostró a Kubrick *Traumnovella* fue su segunda mujer Ruth Subotka, de origen vienés. John Baxter (el biógrafo de Kubrick), refiriéndose al suicidio de Subotka en 1968, sugirió.

Lo que tanto impactó a Kubrick acerca de *Traumnovella* fue que le permitiría examinar su propio lado oscuro, y uno puede especular que también la vió [la novela] como un modo de expiar su culpa. El escritor [Schnitzler] era de Viena y le fue presentado por la mujer [su segunda esposa Subotka] de la cual Kubrick siempre pensó por el resto de su vida, era la mujer que más se adaptaba a él.⁵⁵

Esto podría explicar, al menos en parte, porqué Christiane Kubrick indicó que odiaba ‘ese libro horrible’⁵⁷ [en referencia a *Traumnovella*]. Todas estas conexiones y alusiones abren la puerta a la posibilidad de que Bill Harford fuese un velado autorretrato del director. Del mismo modo Alice podría representar a ambas su tercera mujer Christiane y su segunda mujer Ruth Subotka.⁵⁸ Podría argumentarse que llegado a una cierta edad en su vida Kubrick habría podido sentir la necesidad de tratar y explorar sus propias dificultades en relación a la femineidad y al deseo femenino. El personaje de Bill pudo ofrecer a Kubrick la oportunidad de confrontar sus propias dificultades con la femineidad y, como Baxter dijo, analizar su propio lado oscuro. Es importante enfatizar el hecho de que *Eyes Wide Shut* es la última

⁵⁴ Hughes, D. (2000). *The Complete Kubrick*. London: Virgin. p244

⁵⁵ Hughes, D. (2000). *The Complete Kubrick*. London: Virgin. p243

⁵⁷ Kubrick, S., J. Harlan, et al. (2008). *Stanley Kubrick a Life in Pictures*. Warner Home Video director’s series. Burbank, CA, Warner Home Video.

⁵⁸ En este sentido, el hecho de que ambas mujeres actuaron en sus películas, es sugestivo. Ruth Subotka apareció en *El Beso del Asesino* y Christiane en *Senderos de Gloria*.

película que Kubrick rodó antes de morir y por tanto podría ser considerada su inconsciente testamento espiritual. *Eyes Wide Shut*, una historia que Kubrick intentó llevar a la pantalla por casi tres décadas, podría haber sido un intento de reconciliación con su propia femineidad.

La escena inicial de *Eyes Wide Shut* nos presenta a una elegante pareja de Nueva York, el doctor William [Bill] Harford⁵⁹ y su mujer Alice que están preparándose para asistir a la fiesta de Navidad que Victor Ziegler, un plutócrata paciente suyo, celebra en su lujosa residencia. Una vez allí, Bill, separado de Alice, es el blanco de la seducción de dos guapas modelos que lo intentan apartar del bullicio y le prometen llevarle al final del arco iris.⁶⁰ Mientras tanto Alice conoce a Sandor Szavost, un don Juan al viejo estilo y baila con él. Alentado por el coqueteo de la hermosa mujer, Szavost intenta seducirla y le propone relaciones sexuales en el piso de arriba. Mientras tanto Bill es separado de las dos modelos para asistir a una atractiva mujer desnuda que acaba de tener una sobredosis durante un ilícito encuentro sexual con Ziegler en un suntuoso baño. Bill le ayuda a recuperar la conciencia y Ziegler le pide confidencialidad acerca del incidente. En la noche siguiente Alice y Bill hablan sobre sus encuentros en la fiesta de Ziegler. Abruptamente Alice le pregunta si mantuvo relaciones sexuales con las dos guapas modelos con las que coqueteó durante el tiempo que se ausentó. Bill, forzado a mantener la confidencialidad acerca de la indiscreción de Ziegler, escuetamente explica que estuvo en el piso de arriba atendiendo a Ziegler. La coartada de Bill es poco convincente pero sobre todo desafortunada⁶¹ y da pie a una discusión. Alice, molesta por los comentarios sexistas de Bill acerca del deseo y la fidelidad femenina, le relata una fantasía sexual que tuvo un año atrás en la cual estuvo dispuesta a renunciar a todo

⁵⁹ El co-guionista de *Eyes Wide Shut*, el novelista y guionista ganador de un Oscar de la Academia Frederic Raphael, afirma que el nombre Harford, característico de la clase predominante en los Estados Unidos (de raza blanca, de origen anglosajón y religión protestante) sin relación alguna con el apellido judío de la novela original (Scheuer) fue una contracción del nombre Harrison Ford, del cual, dijo Kubrick, Bill debería parecerse.

⁶⁰ Tras algunas escenas veremos que *Under the Rainbow (Bajo el Arco Iris)* es el nombre de la tienda donde Bill alquila el atuendo con el cual accederá a la misteriosa mansión en Somerton.

⁶¹ La coartada de Bill resulta desafortunada porque este usa, inadvertidamente, el mismo pretexto para explicar su ausencia que Szavost para proponer sexo, veladamente, a Alice la noche anterior. En el piso de arriba está, desde el uso que Szavost hizo de esta fórmula, impregnado de connotaciones sexuales en la mente de Alice. En el piso de arriba se ha convertido, de esta manera, en un poderoso significante de relaciones sexuales ilícitas.

por una noche de sexo con un oficial de marina que acababa de ver por primera vez. Bill mira a Alice perplejo, sacudido por la revelación inesperada. En mitad de estas traumáticas confesiones Bill recibe una llamada telefónica informándole que Lou Nathanson, un paciente suyo habitual, acaba de morir. Junto a su cabecera, Marion, la hija del difunto, declara que ama a Bill y desea renunciar a su vida para estar con él.

Bill se marcha y camina ausente por las calles de Nueva York recreando imaginariamente la fantaseada infidelidad de Alice. Un grupo de jóvenes toma a Bill por homosexual y le empujan. Bill se retiene y se abstiene de empezar una pelea. Poco después conoce a una guapa prostituta llamada Domino y la acompaña a su apartamento. Cuando Bill está a punto de sucumbir una llamada de Alice los interrumpe y Bill decide marcharse. Bill pasa por el Café Sonata donde su amigo el músico Nick Nightingale toca el piano. Nick le cuenta acerca de un lugar en el que toca el órgano con los ojos vendados para una audiencia de despampanantes mujeres desnudas practicando sexo. Cuando Nick le dice que volverá a tocar esa misma noche Bill lo persuade para que revele la ubicación y los requerimientos del encuentro: la contraseña 'Fidelio', una máscara y una toga con una capucha. Para conseguir el atuendo requerido Bill va a una tienda de alquiler de disfraces llamada *Under the Rainbow* que se convierte en escenario de otro incidente sexual; Bill y el propietario de la tienda sorprenden un ilícito menage a trois en el cual la hija preadolescente del propietario es el centro de atenciones. Bill coge un taxi y emprende un viaje nocturno que le llevará lejos de la ciudad hasta un misterioso lugar llamado Somerton. Con la contraseña Bill accede a una mansión en la que una orgía ritualizada está por empezar. Una enigmática mujer trata de advertirle que está en peligro pero Bill, desoyéndola, se niega a marcharse. Convencido de que la máscara le hará pasar inadvertido Bill se pasea a través de varias salas observando actos lascivos entre hombres y mujeres sin distinción, aunque absteniéndose de tomar parte en ellos. A un cierto punto Bill es desenmascarado y el maestro de ceremonias le demanda

expiación. La misteriosa mujer interviene y se ofrece a *redimirlo*, aceptando cualquier castigo previsto para él. Bill es liberado pero amenazado que si no guarda silencio él y su familia pagarán las consecuencias. Cuando regresa a su piso encuentra a Alice riendo en sueños y la despierta. Alice le cuenta que soñaba que fornicaba con el oficial de marina de su fantasía y con muchos hombres más.

A la mañana siguiente Bill retrocede sobre los pasos de su aventura nocturna buscando respuestas. Va al hotel de su amigo el músico pero allí descubre que Nick dejó el hotel de madrugada en circunstancias inquietantes. Bill regresa a la tienda de disfraces para devolver el atuendo y se sorprende por la ausencia de la máscara. Antes de marcharse el propietario de la tienda le ofrece los servicios sexuales de su joven hija. Bill regresa a Somerton pero es advertido que no siga haciendo indagaciones. Bill telefonea a Marion Nathanson pero cuelga cuando su prometido contesta al teléfono. Vuelve al apartamento de Domino donde conoce a Sally, la compañera de piso de Domino. Tras un escarceo con la atractiva mujer, Sally le dice que Domino recibió de mañana los análisis de sangre confirmando que es seropositiva. Bill se marcha y se percata que está siendo seguido por un hombre de aspecto amenazador a través de las desiertas calles de Manhattan. Alarmado, Bill entra en una cafetería para protegerse. Allí lee en un periódico que la conocida modelo Amanda Curran ha sido ingresada en un hospital. De algún modo Bill sospecha que Amanda podría ser la mujer que lo redimió la noche anterior. Bill va al hospital donde es informado que Amanda murió por sobredosis poco después del mediodía. Bill emplea sus credenciales médicas para acceder a la morgue. Cuando ve el cadáver de Amanda se conmueve en un modo extraño. Bill es citado por Ziegler quien declara ser uno de los hombres enmascarados de la orgía. Ziegler confirma que Amanda es ambas la misteriosa mujer que lo redimió en la orgía y la mujer que Bill asistió en su baño. Sin embargo Ziegler afirma que la redención de Amanda fue ‘falsa, un montaje, un teatro, una farsa para asustarlo, para que guardase silencio’. Ziegler asegura que Amanda fue devuelta a

su casa sana y salva y que debió sufrir una sobredosis por accidente.

Cuando regresa a su piso Bill encuentra a Alice dormida y junto a ella la máscara perdida que había usado en la orgía. Bill se derrumba emocionalmente. Alice se despierta y Bill, llorando, le confiesa *todo*. A la mañana siguiente, haciendo las compras de Navidad en compañía de su hija, Bill le pregunta a Alice qué deberían hacer. Alice contesta que deberían estar agradecidos de haber sobrevivido a sus aventuras, reales o imaginarias; ‘una noche no es toda la vida’, afirma Alice. ‘Ningún sueño es sólo un sueño’, responde Bill. Alice, mostrando que ha perdonado la escapada de Bill, dice que deberían hacer algo tan pronto como les fuese posible: ‘follar’.

Eyes Wide Shut es una película complicada y enigmática que exige considerable reflexión y ser vista varias veces. Debido a que los hechos narrados desdibujan la línea que separa la realidad de los sueños la película resulta misteriosa y poco concluyente y deja la puerta abierta a una multitud de lecturas. En este sentido la ambigüedad y la complejidad de la película habrían podido fomentar interpretaciones de los acontecimientos demasiado superficiales. Frecuentemente las motivaciones que explican la confesión de Alice y la escapada de Bill son subestimadas en su complejidad o simplemente no entendidas en absoluto. No es nada infrecuente que la confesión de Alice sea percibida como un ataque destructivo por celos contra su marido al no poder descartar que Bill mantuviese relaciones sexuales con las dos jóvenes modelos en la fiesta de Ziegler. Sin embargo un atento análisis señala que la revelación de Alice podría ser vista, paradójicamente, como la prueba de su compromiso para revitalizar su matrimonio. Desde este punto de vista no es sorprendente que al final de la historia Alice perdone a Bill por su escapada. Un poco de perspectiva es necesaria para aclarar este punto. Las escenas iniciales de *Eyes Wide Shut* establecen con prontitud que la pareja lleva casada algún tiempo y que Bill toma a su mujer por descontada.

Mientras se preparan para asistir a la fiesta navideña Alice le pregunta ‘¿qué tal estoy?’, ‘perfecta’ responde él. Alice, notando que Bill ni siquiera la ha mirado, vuelve a preguntarle para confirmar su impresión de que su marido la ignora, ‘¿está bien el peinado?’, ‘estupendo’, responde Bill mirándose en el espejo. Alice protesta, ‘ni siquiera lo has mirado’. ‘Es precioso, siempre estás preciosa’, contesta él mirándola pero sin abandonar su aire indiferente. Para empeorar la situación todos los que ven a Alice, desde la canguro a Ziegler, se dan cuenta de su belleza y la halagan en este sentido, excepto Bill. A pesar de que esto es sólo un incidente aislado puede ser fácilmente decodificado como un ejemplo de la dinámica habitual de la pareja.

Ya en la fiesta Bill deja sola a su deslumbrante mujer por demasiado tiempo sin dudar en ningún momento de su fidelidad. Sin tener a nadie con quien conversar Alice se aburre y bebe demasiado champagne. Con facilidad Alice atrae la atención del casanova Sandor Szavost, un amable pero agresivo predador. Szavost expone a Alice su convicción de que la infidelidad es el lado divertido del matrimonio y el engaño es una necesidad para ambos cónyuges. La imagen y los modales de Szavost resultan anacrónicos. Su personaje, más apropiado para una Viena *fin de siècle* que para una contemporánea Nueva York, nos transporta a una era pasada. Todos estos elementos se unen para hacer de Szavost una especie de personaje fantástico que hace que el espectador se pregunte si es real o imaginario. A este punto de la película es fácil darse cuenta de que Alice es una mujer necesitada, tentada para obtener fuera de su matrimonio las atenciones que no recibe del hombre al que ama. En este sentido el personaje de Szavost podría erigirse como el producto de la escisión a la que Alice somete sus tendencias adúlteras y su tentación hacia la infidelidad para poder controlarse mejor. Bajo esta perspectiva Szavost constituiría las medidas defensivas de Alice contra el adulterio. La conversación de Alice con Szavost podría ser entendida como si ella debatiera consigo misma las razones por las cuales debería o no ser infiel. A pesar de que a Alice le

gusta y se divierte con el coqueteo rechaza a Szavost cuando las cosas llegan demasiado lejos, mostrando así su determinación por mantenerse fiel a su marido. El arrebató por el oficial de marina contiene la misma *lógica* que el incidente con Szavost. La frustración de sentirse ignorada y tomada por descontada aviva los deseos y fantasías adúlteras en las que Alice se *regocija*. Sin embargo Alice ama a su marido y está decidida y deseosa de que su matrimonio salga adelante.

No es por casualidad que cuando *Alice la madre* comienza a emerger y *Alice la amante* empieza a desvanecerse –al inicio de unas vacaciones familiares- la atractiva mujer queda fascinada por la mirada del oficial de marina. Es una mirada impersonal pero llena de fogoso deseo que convierte simbólicamente a Alice, si sólo por un instante, en un falo para alguien.⁶² Bajo una capa de decoro social y esperado servilismo bulle el deseo inconsciente de Alice. Bill ha estado produciendo un discurso fálico, convencido erróneamente que su discurso era completamente satisfactorio para Alice. La fantaseada traición es fomentada e intensificada debido al hecho que la mirada de Bill ha desaparecido de la ecuación del deseo de Alice. Bill ve a su mujer casi exclusivamente como su fiel esposa y tierna madre de su hija y no la mira ni siquiera cuando ella se lo pide, como en la escena inicial tan hábilmente escenificada por Kubrick. La mirada del oficial es totalmente opuesta a la de Bill. No es sorprendente por tanto que Alice se refiera a la mirada del desconocido como el detonante que despierta su pasión. Bill es un marido ejemplar y un padre cariñoso que sabe atender las necesidades materiales de su familia pero su discurso fálico descuida la más íntima sensibilidad femenina de su mujer. Lo que Alice realmente desea es ser la causa del deseo de Bill. Alice quiere convertirse en el objeto (a) de Bill para así quedar convertida, a través del deseo de Bill, en un falo simbólico. Sin embargo la autocomplacencia masculina de Bill no le permite percatarse de este hecho y es el anonimato del oficial de marina lo que alienta al

⁶² El falo sería el ‘significante del deseo del Otro’ (Ecrits, p290) y también ‘el significante de jouissance’ (Ecrits, p320).

inconsciente de Alice a liberar su deseo y verterlo sobre su fantástica presencia.

En la detallada disquisición del pasional episodio Alice enfatiza el hecho de que por todo el tiempo que duró su amor por Bill fue tan tierno y triste como nunca lo había sido antes. En otras palabras, Alice experimentó un episodio en el cual deseo y amor fueron escindidos, completamente disociados y redirigidos hacia diferentes personas. Alice quedó convencida que había tenido *una experiencia* con el oficial, un verdadero encuentro con el deseo.⁶³ Esto es lo que Lacan hubiera llamado un reencuentro en lo real⁶⁴ con la Cosa (traducción al español del término alemán *das Ding*), el objeto de deseo, el objeto perdido, que debe ser continuamente reencontrado,⁶⁵ el prohibido objeto de deseo incestuoso, la madre-Otro.⁶⁶ Alice parece reconocer el hecho de que para ella el desconocido es sólo relevante como *portador de una mirada* y no como una persona real, lo que explicaría su falta de iniciativa e interés por intentar conocerlo en persona. Su intuición le hace comprender que su fantasía quedaría transfigurada en algo escasamente reconocible si fuese hecha realidad⁶⁷ y por lo cual no merecería la pena arriesgarlo todo. Esto explicaría por qué Alice se siente desilusionada pero también aliviada cuando se percata que el oficial ha dejado el hotel. Durante el episodio de pasión Alice desea al oficial porque ama a Bill o, más correctamente, ama tan tiernamente a Bill porque desea al oficial. Este hecho es explicado por las formulaciones de Lacan acerca de la incompatibilidad del amor y del deseo. Según Lacan

⁶³ Ragland, E., *Eyes Wide Shut*. The Woman not Seen, / <http://www.psychomedia.it/jep/number20/ragland.htm>

⁶⁴ En la teoría de Lacan, el registro de lo real es uno de los tres registros en los que se supone toda la fenomenología psicoanalítica podría ser descrita, siendo los otros dos el registro simbólico y el registro imaginario (no relacionado con la imaginación sino con la imagen). Lo real está opuesto a lo imaginario y se encuentra más allá de lo simbólico. Lo real es lo que está fuera del lenguaje y es inasimilable a la simbolización. Lo real es lo imposible, porque es imposible de imaginar, imposible de integrar en el registro simbólico e imposible de obtener de ningún modo.

⁶⁵ Lacan, J., *The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959-60*, trans. and notes by Dennis Porter, London: Routledge, 1992. p53

⁶⁶ Ibid, p67

⁶⁷ El principio del placer es lo que mantiene al sujeto a una cierta distancia de la Cosa (Lacan, *Seminar. Book VII.* p58), haciendo al sujeto girar en torno a ella sin obtenerla nunca (Ibid, p95). La Cosa es por tanto presentada al sujeto como su Bien Soberano, pero si el sujeto infringe el principio del placer y obtiene este Bien, este es experimentado como sufrimiento (ibid, p179), ya que el sujeto no podrá soportar el bien extremo que la Cosa le brindaría.

amor y deseo son dos conceptos completamente opuestos.⁶⁸ Para Lacan amor es un fenómeno puramente imaginario.⁶⁹ El amor es auto-erótico y posee una naturaleza fundamentalmente narcisista. El amor es una fantasía ilusoria de fusión con el amado.⁷⁰ Como un fenómeno imaginario que pertenece al campo del yo, el amor queda en clara oposición al deseo, que queda inscrito en el registro de lo simbólico, el campo del Otro.⁷¹ Amor es una metáfora, mientras que deseo es metonímico.⁷² Se podría incluso decir que el amor mata el deseo ya que el amor está basado en una fantasía de *Plenitud* con el amado⁷³ y esto suprime la diferenciación que es lo que da pie al deseo.

Sin embargo Alice ama a su marido y no está dispuesta a renunciar a su familia y futuro por una noche de pasión con un desconocido. Aunque está decidida a encontrar una solución a su problema dentro de los límites de su matrimonio Alice se encuentra en un territorio desconocido y sin antecedentes, está confusa y agobiada por sus propios reproches y no sabe que le está ocurriendo o cómo reaccionar. Debido a toda esta incertidumbre Alice oculta su fantasía con la esperanza de que haya sido sólo un incidente aislado. Es el episodio con Szavost lo que hace sonar la alarma y la moviliza una vez más. El coqueteo con Szavost pone en evidencia que sus inclinaciones adúlteras no habían concluido. De modo que esta vez Alice habla, intuyendo que el modo más apropiado para comprender sus sentimientos es decir la verdad.⁷⁴ De algún modo su honesta disquisición podría ser relacionada con el concepto psicoanalítico de libertad de palabra y podría ser vista como una especie de *auto tratamiento* psicoanalítico rudimentario. Esto coincide con la idea de Lacan de que es solamente posible

⁶⁸ Evans, D. (1996). An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London: Routledge. p103

⁶⁹ Lacan, J., The Seminar. Book I. Freud's Paper on Technique, 1953-1954, trans. with notes by John Forrester, New York: Norton; Cambridge: Cambridge University Press, 1988. p142

⁷⁰ Lacan, J., Le Séminaire. Livre XX. Encore, 1972-73, ed, Jacques-Allain Miller, Paris: Seuil, 1975. p44

⁷¹ Ibid., p189-91

⁷² Lacan, J., Le Séminaire. Livre VIII. Le transfert, 1960-61, ed. Jacques-Allain Miller, Paris, Seuil, 1991. p53

⁷³ Lacan, J., Le Séminaire. Livre XX. Encore, 1972-73, ed, Jacques-Allain Miller, Paris: Seuil, 1975. p46

⁷⁴ El concepto lacaniano de verdad siempre está relacionado con el deseo. El objetivo del tratamiento psicoanalítico es conducir al analizado a articular esta verdad. La verdad no espera, en algún tipo de estado previo, a ser revelada al analizado por el analista: por el contrario, se va gradualmente construyendo en el movimiento dialéctico del tratamiento (Ecrits, p144). La verdad es comparable a la mujer, al compartir ambas la lógica del *no-todo*; no existe tal cosa como todas las mujeres, es imposible decir toda la verdad (Lacan, 1973a:p64).

reconocer el propio deseo cuando es articulado en el discurso: ‘es solamente una vez que es formulado, nombrado en presencia de otro, que el deseo, cualquiera que fuese, es reconocido en el total sentido del termino’.⁷⁵ Alice narra su fantasía para darle un sentido y no para humillar o herir a su marido. Su objetivo es conmocionar a Bill y atacar su autocomplacencia masculina y hacer que se de cuenta de los problemas existentes en su relación. Alice puede hablar porque ella no utiliza la típicamente masculina lógica *totalizante*. Ella es *no-toda* encerrada dentro de una rígida construcción simbólica acerca de lo que *La mujer* debería ser como compañera sexual y por tanto goza de mayor libertad y flexibilidad con respecto a su sexualidad y con respecto a la sexualidad en general. Por tanto Alice está suficientemente segura de si misma como para desvelarle su fantasía. Alice intuye que si su matrimonio está en peligro lo mejor es poner a Bill al corriente y juntos afrontar la situación. La hipótesis que sostiene la intención terapéutica de la confesión de Alice queda en cierto modo fortalecida por un análisis más atento del argumento de *Novela Soñada*. La novela de Schnitzler cuenta el calvario de un joven matrimonio que primeramente queda traumatizado para luego alcanzar un nuevo nivel de entendimiento al confesarse mutuamente sus fantasías eróticas y sexuales.

En el primer capítulo introduje la idea de la dificultad del hombre para crear fidedignas imágenes de mujeres debido a su tendencia a alterar estas imágenes para poder adaptarlas mejor a su fantasía. Una base para esta hipótesis la encontramos en el tratamiento cinematográfico que Kubrick dispensó a sus personajes femeninos los cuales tienden a resultar inverosímiles, como si salieran directamente de su fantasía *totalizante* típica masculina. O bien las mujeres quedan convertidas en el objeto de todas las fantasías y fascinaciones masculinas, como Sherry en *Atraco Perfecto*, las 10 exuberantes mujeres de *Teléfono Rojo* o Lolita, o son empujadas a asumir papeles subyugados y serviles como esposas dóciles y madres amorosas (*La Mujer Esencial*) como Fay en *Atraco Perfecto*, Nora

⁷⁵ Lacan, J., The Seminar. Book I. Freud's Paper on Technique, 1953-1954, trans. with notes by John Forrester, New York: Norton; Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Brady en *Barry Lyndon* o Wendy en *El Resplandor*. Lo que todas estas mujeres tienen en común es que o son sólo deseadas o son sólo amadas.

Después de escuchar a su mujer, hasta ese momento su *Mujer Esencial*, contar su fantasía erótica, Bill ve su inocencia, su inagotable fidelidad, sus aires de esposa y madre, como una absoluta farsa. La confesión acarrea consecuencias catastróficas para Bill ya que sus garantes de deseo sexual quedan erosionados y revelados falsos. En un instante su discurso fálico ha queda invalidado. Todo esto ha sobrevenido como resultado del ataque de Alice a los cimientos más profundos de la sexualidad de su marido.⁷⁶

A pesar de que el arrogante fundamentalismo sexual de Bill está asegurado por el registro simbólico (su profesión, su estatus, su *cartera*) la quiebra de cualquiera de los tres anillos o dimensiones de la Cadena de Borromeo⁷⁷ causará inestabilidad en los otros dos, en este caso en el registro imaginario y el registro de lo real, provocando así alteraciones en su sentido de la realidad. La revelación de Alice erosiona el registro simbólico de Bill y esto le provoca una sensación de irrealdad que podría ser descrita como una psicosis leve. Al seguir viviendo experiencias extrañas, Bill va, paulatinamente, perdiendo contacto con la realidad y no ve ningún perjuicio en abandonar su habitual prudencia y zambullirse en toda clase de insensatas y temerarias actividades. La onírica atmósfera de la película logra que el espectador participe de la distorsionada percepción de Bill. A partir de la revelación de Alice cada situación que Bill vive resulta extraña e irreal, como las grotescas máscaras y actividades

⁷⁶ Ragland, E., Eyes Wide Shut. The Woman not Seen, / <http://www.psychomedia.it/jep/number20/ragland.htm>

⁷⁷ La Cadena de Borromeo es un grupo de tres anillos, entrelazados de tal manera, que si uno de los tres es cortado, los tres se separarán (Encore, p112). A pesar de que un mínimo de tres anillos es requerido para formar una Cadena de Borromeo, no hay un número máximo: la cadena podría ser extendida indefinidamente añadiendo anillos adicionales, y aún preservar su cualidad *borromea* (es decir, si uno de los anillos es cortado, toda la cadena se deshará). Lacan propone la Cadena de Borromeo como la estructura esencial del sujeto. Lacan la usa para ilustrar la interdependencia de los tres registros, lo real, lo simbólico y lo imaginario, como un modo de explorar que es lo que estos registros tienen en común. Lacan continúa describiendo la psicosis como el desenlace de la Cadena de Borromeo, y propone que en algunos casos esto es evitado añadiendo un cuarto anillo, el Sinthome, el cual mantiene los otros tres juntos. La Cadena de Borromeo no es presentada como un modelo sino como una rigurosa descripción no metafórica de una topología 'ante la cual la imaginación falla' (Lacan, 1975-6: seminar of 9 December 1975).

sexuales de la orgía. Para Bill igualmente perturbador es el hecho de que el deseo se ha convertido repentinamente en algo ubicuo. Todos parecen estar implicados, aparentemente con extrema normalidad, en algún tipo de actividad pasional o lasciva.⁷⁸ Todos parecen saber más de lo que él sabe acerca del sexo y del deseo y Bill siente como si no se estuviera enterando de nada.⁷⁹ Su sensación podría ser comparada con la descrita por Freud como la típica del *sueño del examen* en el cual uno tiene la sensación de llegar tarde para algo importante a una situación en la que estamos mal preparados o donde lo que se espera de nosotros es difícilmente discernible.

La confesión de Alice amenaza el *equilibrio Borromeo* de Bill. La revelación de que su fantasía en la *Mujer Esencial* es ficticia amenaza con seccionar el anillo o dimensión simbólica. Su posición social, su estatus y su solvencia económica (de la cual su cartera⁸⁰ es un significante prominente) no sirven para nada ya que no evitan el deseo de Alice de renunciar a su matrimonio, hija y futuro a cambio de una noche de sexo con un desconocido. La fractura del anillo simbólico conduciría, inexorablemente, a un derrumbe total del sistema psíquico de Bill, esto es, conduciría a la psicosis. Esto explica por qué, al contrario que Alice, Bill es incapaz de hablar. Su intolerancia inconsciente a los deseos sexuales de su mujer queda transformada en una sensación de desintegración, la cual no le permite reaccionar adecuadamente. Su percepción de si mismo como hombre ha sido repentinamente erosionada por la confesión de Alice. La conmoción de Bill podría ser claramente descrita como un encuentro con el desolado vacío del ser (con el desolado vacío de la existencia), el cual accede a lo real. Normalmente este vacío es relleno con objetos fálicos como creer en la

⁷⁸ A partir de la revelación de Alice Bill vive una sucesión interminable de situaciones altamente eróticas; la extraña declaración de amor de Marion, el episodio con la amable Domino, el incidente en la tienda de disfraces, la orgía, el coqueteo con Sally...

⁷⁹ Estas son exactamente las palabras de Bill cuando Nick le cuenta acerca de la orgía en el Café Sonata.

⁸⁰ La cartera es un significante de potencia sexual y virilidad claramente incluido en la relación de la pareja. Es un elemento recurrente a lo largo de la narración. En la escena inicial Bill le pregunta a Alice por su cartera y Alice sabe exactamente donde se encuentra. En la escena final, Alice, que no tiene ingresos, comprueba el precio de un osito de peluche que su hija quiere como regalo de Navidad.

fidelidad conyugal o por el sentimiento de potencia que le proporciona su solvente cartera. Pero una vez que ha sido confrontado por el deseo de su mujer Bill es incapaz de tolerarlo o asimilarlo. Como resultado, al igual que el General Ripper en *Teléfono Rojo*, Bill siente su masculinidad amenazada por la femineidad de Alice. Una explicación para esta propuesta es ofrecida por la versión lacaniana del Complejo de Edipo. Según Lacan identidad sexual no es una realidad biológica sino un hecho simbólico. Es la relación simbólica del sujeto con el falo lo que determina la posición sexual. Para poder mitigar la carencia inherente al sujeto (la carencia en la teoría de Lacan llega a ser casi sinónimo de castración) los hombres quieren tener el falo y las mujeres quieren ser el falo. La identidad sexual es determinada por una permanente relación dialéctica con el otro sexo. En este sentido sexuación, como acto simbólico, es un proceso sin fin en constante necesidad de ser reforzado. Cualquier sombra de duda acerca de la identidad sexual sería fatal para el equilibrio psíquico del sujeto ya que la subjetividad está basada en la sexuación al ser el sujeto, esencialmente, un sujeto sexuado. La opinión de Lacan acerca de la sexuación como más bien un asunto precario y como fuente de perpetua interrogación y duda podría explicar la exagerada reacción de Bill a la fantasía de Alice; la erosión de su masculinidad supondría la erosión de todo su psiquismo.

Esta idea es complementaria con la segunda hipótesis de este estudio; la odisea sexual de Bill es el resultado de su necesidad de saber más acerca del sexo y del deseo femenino para así poder recuperar su equilibrio psíquico. Lo que Bill necesita desesperadamente alcanzar es reforzar el anillo simbólico de la cadena de Borromeo ya que aunque sólo uno de los anillos fuese debilitado toda la cadena estaría en peligro de desenlazarse. Psicosis sería el efecto final de una desvinculación completa de los tres anillos. Como resultado de estas operaciones inconscientes Bill se siente como un paria, desterrado del lugar al que pertenecía. Bill siente que todas las regularidades de su vida normal, toda la seguridad de su existencia son nada

excepto engaño y desilusión.⁸¹ Esto explicaría por qué su aventura sexual no está motivada por venganza o celos. Bill necesita saber más acerca de la femineidad (un concepto que se ha convertido repentinamente en misterioso y amenazador) para reubicarse en lo simbólico. Logrando esto la cadena de Borromeo quedaría *reforzada* y Bill podría recobrar su normal, aunque permanentemente comprometido, equilibrio psíquico. Bill podría ser comparado con un niño en fase edípica que se pregunta acerca de la enigmática y oscura vida sexual de los adultos. No resulta sorprendente pues que no pueda volver a casa y hacer frente a su mujer. Alice se ha convertido en una amenazadora fuente de ansiedad. Bill se siente impulsado a vagar por las calles en busca de otra clase de verdad, una verdad acerca del sexo y su relación con el amor y el deseo como algo ajeno al amor (su matrimonio). Su fusión de amor y deseo no queda ya reducida a una sola persona (su mujer) así que Bill comienza su andadura inconscientemente determinado a readaptar el concepto de su mujer y el de las mujeres en general.

En ciertos momentos de la película Kubrick hace que Bill mire desconcertado a Alice mientras la imagina en los brazos de otro amante. Si uno ve el derrumbe de Bill como su reconocimiento de que su mujer no encarna, en términos lacanianos, *La Mujer Esencial*, entonces su obstinación en averiguar más y más acerca del sexo se convierte en una respuesta a su fantasía inconsciente. La fantasía que sustenta la creencia masculina en La Mujer que llenará el vacío ubicado en el centro de la existencia es típica de los hombres. Bill se derrumba cuando su fantasía inconsciente es hecha pedazos. Sin embargo al ser esta operación inconsciente no puede ni razonar ni hablar de ello con Alice. Su conducta se encuentra en el nivel de querer saber más acerca del sexo como realidad, como un modo de recalibrarse psico-sexualmente más que alguna determinación en vengarse de Alice.

⁸¹ Schnitzler, A., (1927), *Rhapsody: A Dream Novel*, trans. By O.P. Schinnerer (New York: Simon and Schuster), p112-13

Después de la confesión de Alice y durante la escapada de Bill Alice permanece tranquila y mantiene la compostura. Alice le da a Bill el espacio necesario para que haga la crucial pregunta ‘¿qué quiere una mujer?’ Al relatar su fantasía Alice está afirmando que Bill no constituye ya el completo objeto de su deseo, que en ella existe una carencia y que Bill ya no es el objeto que palia esa carencia. Justo en ese momento Bill es repentinamente enfrentado con la pregunta formulada ya por Freud casi 80 años antes, ¿qué quiere una mujer? La desesperada odisea sexual que Bill inicia es su tentativa final para encontrar una respuesta a dicha pregunta.

Sin embargo *Eyes Wide Shut* tiene un tono mucho más optimista que previas películas de Kubrick y al contrario que el General Jack D. Ripper en *Teléfono Rojo* o Jack Torrance en *El Resplandor* a Bill se le ofrece la oportunidad de readaptación a la realidad. Kubrick anticipa una moderadamente optimista conclusión de la historia al situar la acción de la película en Navidad. En *Eyes Wide Shut* la Navidad no es sólo presente, es ubicua, como lo demuestran las luces de los árboles y decoraciones navideñas que abarrotan la mayoría de los emplazamientos. La legendaria meticulosidad del director nos fuerza a reconocer este elemento como un importante leitmotif lleno de significación. Natalis es el término latino equivalente a Navidad que significa nacimiento, intrínsecamente un hecho muy positivo. Además, específicamente Navidad y Natalis designan la conmemoración de Jesús de Nazaret el cual resucitó después de muerto, siendo este, probablemente, el concepto humano más optimista. Al usar la Navidad como fondo casi constante Kubrick se apropia de las intrínsecas connotaciones de regeneración y revitalización que la celebración posee y las usa para impregnar de optimismo el tono de la película, que está en correspondencia con el moderado mensaje positivo de la misma; aunque no exista una relación sexual genuina entre los sexos⁸²

⁸² ‘No existe tal cosa como la relación sexual’. Lacan, J., *Le Séminaire. Livre XX. Encore*, 1972-73, ed, Jacques-Allain Miller, Paris: Seuil, 1975. p17

capaz de satisfacer nuestro deseo de *Plenitud* sí existen importantes sustitutos en la vida que deberíamos aprender a apreciar y valorar.

La película concluye con un optimismo comedido ya que aunque la pareja no se rompa su futuro queda sin decidir, al vislumbrarse señales tanto favorables como desfavorables en el horizonte. A Bill y a Alice se le *permiten* sobrevivir a sus aventuras, reales, soñadas o fantaseadas. El matrimonio está ahora en una mucho mejor posición para resolver sus problemas. Alice parece haber entendido mejor la complejidad de su situación y perdona a Bill porque parece entender la irrevocabilidad de la insatisfacción humana, es decir, la naturaleza ilusoria de la fantasía de *Plenitud*. Sin embargo Alice comprende que en la vida existen substitutos que pueden ser preciosos. Esta comprensión es expresada cuando ella propone hacer una cosa tan pronto como sea posible: follar. Bill se encuentra en el otro extremo de la ecuación y parece encontrarse tan lejos de poder integrar una saludable perspectiva del sexo en su idea del amor romántico, y por la tanto, en su amor por Alice,⁸³ como lo estaba al principio. A lo largo de su aventura en cada ocasión en que se ha aproximado al deseo femenino, Bill ha sido traumatizado, interrumpido o rechazado. En su búsqueda Bill no ha sido capaz de encontrar ninguna respuesta y su odisea ha acabado en un total fiasco. Para Bill el deseo femenino sigue siendo un enigma indescifrable, de modo que Bill concluye su aventura sin haber cambiado, apegado a las mismas ansiedades y necesidades neuróticas. Sin embargo Bill es capaz de confesar su fracaso y figuradamente le dice a Alice, *no se qué quieres*. Paradójicamente la admisión de su ignorancia es suficiente para ella. Su aventura, aunque fracasada, es apreciada por su mujer ya que esta intuye que su calvario es, a fin de cuentas, el resultado del intento de Bill de saber más acerca de ella. Alice ha vuelto a convertirse en el foco de atenciones y curiosidad de Bill. El consentimiento de Alice del deshonesto comportamiento de Bill es expresado por la aparición del más poderoso

⁸³ 1999, A Closet Odyssey: Sexual Discourses in Eye Wide Shut. Celestino Deleito. Universidad de Zaragoza. http://www.atlantissjournal.org/Papers/28_1/C.Deleito.pdf

significante del largometraje; la máscara sobre la almohada de Bill. No es la máscara per se, sino por donde y cuando aparece, lo que es importante. La máscara se convierte en un significante de aceptación de aquella parte de la personalidad de Bill que aun pervive curiosa y no convencional, en definitiva, de aquello que lo impulsó a correr riesgos y a vivir su aventura. Claramente es Alice la que tiene la iniciativa y el entendimiento de la situación. Bill sigue confuso e inseguro, intentando reestablecer con Alice los mismos apegos neuróticos que ella intentaba modificar. Si las acciones de Alice pueden ser entendidas como un toque de atención, una mini rebelión contra la autocomplacencia de Bill, como una táctica destinada a alcanzar un nuevo nivel de entendimiento, las acciones de Bill son el reflejo de la obstinada creencia masculina en la fantasía de la *Mujer Esencial*. Esto es ejemplificado cuando Bill responde a Alice ‘por siempre’, volviendo a categóricos conceptos absolutistas típico de la totalizante lógica masculina (Bill todavía cree que una satisfacción marital total es alcanzable). El final de la película sugiere que tanto la maduración y el refuerzo del matrimonio como la separación de la pareja son posibles.

Capítulo 5. Conclusión

Este estudio me ha dado la oportunidad de utilizar la filmografía de Kubrick para explorar la hipótesis de ciertas dificultades masculinas en relación con la femineidad. El análisis de la obra de Kubrick, desde la perspectiva de los géneros, reveló algunos puntos interesantes que dan soporte a esta idea. En este respecto, varias características de la filmografía de Kubrick merecen ser resumidas.

El desequilibrio extremo entre el énfasis asignado a los personajes masculinos y femeninos es distintivo de las películas de Kubrick. Es más, en algunas de ellas, la ausencia de mujeres es casi total. Esto es así, especialmente, para sus cuatro películas bélicas; *Fear and Desire*, *Senderos de Gloria*, *Teléfono Rojo* y *La Chaqueta Metálica*. Es sugerente notar que en estas cuatro películas el enemigo es prácticamente invisible pero cuando aparece lo hace en forma de mujer. Este hecho está ejemplificado perfectamente en *La Chaqueta Metálica* con la impactante e inesperada aparición de una joven mujer como letal francotiradora.

En las películas de Kubrick la perspectiva es siempre masculina. En ninguna de sus 13 películas figura una mujer como protagonista o co-protagonista. Sin embargo *lo femenino* está siempre presente y desempeña un papel central en los sucesos narrados. La importancia de las mujeres en sus películas no deriva de ellas mismas sino del hecho de que las mujeres personifican la misteriosa e incomprensible entidad que impulsa la conducta y andadura de los hombres (del mismo modo que en *La Odisea* de Homero o en *Don Quijote* de Cervantes).

Justifiqué la idea de que la femineidad, como entidad fantasiosa, está siempre presente en la filmografía de Kubrick. Mientras que esta propuesta es perceptible en todas sus películas en un modo más bien velado, en *Eyes Wide Shut* resulta evidente. Incluso aunque Alice se ausente por largos tramos de la película siempre está presente en la mente de su marido (en la forma de recreaciones imaginarias de la fantaseada infidelidad de Alice) sumiéndolo más y más en su suplicio.

Los personajes masculinos de Kubrick están dominados por una determinación a asignar a las mujeres papeles muy concretos para hacerlas más *asimilables* a sus aparatos psíquicos. Los personajes masculinos de Kubrick no perciben las mujeres, más bien las *traducen* de acuerdo a sus fantasías inconscientes que dicta que es lo que debería ser una mujer. La gama de papeles asignados a las mujeres en la fantasía de los hombres es muy limitado; o son convertidas en objetos sexuales (como en *La Naranja Mecánica* y *Teléfono Rojo*), o en objeto de toda fascinación masculina (como en *Lolita* y *El Beso del Asesino*) o son convertidas en amas de casa (como en *Atraco Perfecto*, *2001* y *El Resplandor*).

Fue sólo tarde en su vida cuando Kubrick decidió permitir a un personaje femenino zafarse del papel que el varón le asignaba. Alice, en *Eyes Wide Shut*, es su único personaje femenino que *disfruta* de una cierta importancia por si misma y no en relación al varón (quizá con la única excepción de Lolita al final de la película cuando se niega a seguir representando el papel de objeto fascinante de la fantasía de Humbert). En relación a este hecho hice notar que, como con Freud y Lacan, la preocupación de Kubrick con la femineidad llegó tarde en su vida. Parece ser que los tres autores acabaron sus exploraciones concluyendo que la femineidad seguía constituyendo un misterio. Freud y Lacan admitieron que las mujeres continuaban siendo de algún modo un enigma para el psicoanálisis y Kubrick consagró su último largometraje a crear un personaje masculino que queda desconcertado por el deseo

sexual de su esposa. Usé este hecho para defender la idea de que el personaje de Bill habría podido ser creado como un velado autorretrato del director. Si esto fuese correcto, el personaje de Bill sería la materialización del reconocimiento por parte de Kubrick de que para él el deseo femenino constituía un misterio. Bill podría haber permitido al director explorar su propia dificultad, miedo, impotencia, duda o inseguridad hacia el deseo femenino. *Eyes Wide Shut* podría haber sido la tentativa final de Kubrick de explorar su lado femenino.

El análisis de *Eyes Wide Shut* desde la perspectiva de los géneros me dio la oportunidad de explorar la dificultad masculina en relación con la femineidad en más detalle. Argumenté que la reacción exagerada de Bill a la fantaseada infidelidad de Alice estaba relacionada con una desintegración psíquica después de quedar en entredicho la fantasía de Bill de *La Mujer Esencial* (la típica fantasía masculina que sostiene la creencia en La Mujer que es capaz de llenar el vacío en el centro del ser). Por otra lado Alice, cansada de jugar el papel de ama de casa, decide confrontar crudamente a Bill con su deseo sexual femenino para conmocionar su autocomplacencia masculina y lograr que no la siga tomando por descontada. La repentina revelación del deseo sexual de Alice acarrea devastadoras consecuencias para el equilibrio psíquico de Bill. A este punto Bill es invadido por la necesidad de saber más acerca de una dimensión de las mujeres que ha estado ignorando o reprimiendo hasta ese momento; el deseo sexual femenino. Defendí la idea de que Bill es espoleado por la necesidad de saber más acerca del sexo para poder recalibrar su equilibrio psíquico y sexual después de que su masculinidad fuese puesta en duda. Por esta razón argumenté que la conmoción de Bill está profundamente relacionada con la erosión de su identidad sexual, la cual es, según Lacan, un asunto marcadamente precario y una fuente de duda perpetua.

El equilibrio psíquico de Bill queda perturbado cuando debe hacer frente al deseo de su mujer y muchas preguntas surgen; ¿Cuál es exactamente la severidad de la conmoción de

Bill? ¿Cómo es posible que los cimientos de su personalidad queden erosionados tan repentinamente? ¿Es el equilibrio psíquico de los varones permanentemente al borde de la confusión? ¿Es la femineidad un enigma también para las mujeres? ¿Cual es la relación entre deseo femenino e identidad sexual masculina? ¿Podría un hombre, de alguna manera, ser capaz de concebir a una mujer independientemente de los papeles que su lógica *totalizante* masculina le impone? ¿Está esta lógica *totalizante* masculina de algún modo relacionada con nuestra sociedad patriarcal?

Todas estas sugerentes preguntas merecen una investigación más profunda pero mi tiempo y espacio han concluido. La pregunta acerca del papel que la identidad sexual desempeña en hombres y mujeres es un campo que aún debe ser explorado ofreciendo en la actualidad más sombras que luces. Estoy convencido de que quien sea capaz de resolver los interrogantes pertenecientes al campo del género e identidad sexual dará también respuesta a las más enigmáticas cuestiones sobre la naturaleza humana.

He de admitir que aunque esta tesis haya tenido el deseo femenino como su tema central en última instancia ha dicho muy poco de él per se. Mi enfoque se ha basado en un análisis de los traumáticos efectos que el deseo femenino puede provocar sobre los hombres más que en una exploración directa del deseo femenino. Permitiré a los comentarios de Lacan sobre la femineidad defender mi falta:

...el problema es que esta [descripción] mantiene una definición de la femineidad que debe ser mediada por el otro sexo. Todas estas formulas definen a la Mujer en relación al hombre y no dicen nada de su ser por si misma, sino sólo de lo que es su ser para el Otro. No es sorprendente, por lo tanto, que todo lo que es dicho acerca de la Mujer es formulado desde el punto de vista del Otro e incumbe más su apariencia que su propio ser: La Mujer continua siendo lo que queda excluido del discurso.

Bibliografia

- Duncan, P. (2003). Stanley Kubrick : Visual Poet, 1928-1999. Koln ; London: Taschen.
- Evans, D. (1996). An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London: Routledge.
- Fink, B. (1995). The Lacanian Subject : between Language and Jouissance. Princeton, N.J. ; Chichester: Princeton University Press.
- Freud, S., & Strachey, J. (1974). New Introductory Lectures on Psychoanalysis (Corrected reprint. ed.). London: Hogarth Press : Institute of Psycho-analysis.
- Hughes, D. (2000). The Complete Kubrick. London: Virgin.
- Kubrick, C. (2002). Stanley Kubrick : a Life in Pictures. London: Little, Brown.
- Lacan, J., Fink, B., Fink, H., & Grigg, R. (2006). Ecrits : the first complete edition in English. New York ; London: W. W. Norton.
- Lacan, J., Mitchell, J., Rose, J., & École Freudienne. (1982). Feminine sexuality. London: Macmillan.
- Laplanche, J. a. P., Pontalis, J. B., & Nicholson-Smith, D. (1973). The Language of Psychoanalysis. Translated by Donald Nicholson-Smith: London: Hogarth Press.
- Leader, D., Appignanesi, R., & Groves, J. (1995). Lacan for Beginners. London: Icon Books.
- Lemaire, A., & Macey, D. (1977). Jacques Lacan. London [etc.]: Routledge and Kegan Paul.
- Macey, D. (1988). Lacan in Contexts. London: Verso.
- Naremore, J. (2007). On Kubrick. London: BFI.
- Quinodoz, J.-M. (2005). Reading Freud: a Chronological Exploration of Freud's Writings. Hove, East Sussex ; New York: Routledge.

- Rabaté, J.-M. (2003). *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rasmussen, R. (2001). *Stanley Kubrick: Seven Films Analyzed*. Jefferson, N.C.; London: McFarland.
- Sarup, M. (1992). *Jacques Lacan*. New York; London: Harvester Wheatsheaf.
- Schnitzler, A., (1927), *Rhapsody: A Dream Novel*, trans. By O.P. Schinnerer (New York: Simon and Schuster).

Filmografia

2001. A Space Odyssey. Kubrick, S., A. C. Clarke, et al. (2008). Warner Home Video director's series. Burbank, CA, Warner Home Video.

Barry Lyndon. Kubrick, S., W. M. Thackeray, et al. (2001). Stanley Kubrick Collection. [London], Warner Home Video.

A Clockwork Orange. Kubrick, S., M. McDowell, et al. (2008). Warner Home Video director's series. Burbank, CA, Warner Home Video.

Dr Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. Kubrick, S., T. Southern, et al. (2003).. [London], Columbia TriStar Home Entertainment.

Eyes Wide Shut. Kubrick, S., F. Raphael, et al. (2008). Kubrick's Warner Home Video director's series. Burbank, CA, Warner Home Video.

Fear and Desire. Kubrick, S., Mazurky, P., (1953). USA: 68 minutes.

Full Metal Jacket. Kubrick, S., M. Modine, et al. (2008). Warner Home Video directors series. Burbank, CA, Warner Home Video.

Killer's Kiss. Kubrick, S., Silvera, F. (1955). USA, MGM: 64 minutes.

The Killing. Kubrick, S., Hayden, S. (1956). USA, MGM: 84 minutes.

Lolita. Kubrick, S., Mason, J., (1962). USA, MGM: 147 minutes.

Path of Glory. Kubrick, S., Douglas, K., (1957). USA, MGM: 87.

The Shining. Kubrick, S., J. Nicholson, et al. (2008). Warner Home Video director's series. Burbank, CA, Warner Home Video.

Stanley Kubrick, a Life in Pictures. Kubrick, S., J. Harlan, et al. (2008). Warner Home Video director's series. Burbank, CA, Warner Home Video.

Webografia

Bellettini, L., *Freud's Contribution to Arthur Schnitzler's Prose Style*.
<http://rmmla.wsu.edu/ereview/61.2/articles/bellettini.asp>

Cale, M., *Barry Lyndon*.
<http://www.ruthlessreviews.com/1800/barry-lyndon/#>

Kael, P., *Stanley Strangelove*.
<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0051.html>

Mark, M., *Barry Lyndon Reconsidered*.
<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0086.html>

Ragland, E., *Eyes Wide Shut. The Woman not Seen* /
<http://www.psychomedia.it/jep/number20/ragland.htm>

www.time.com / *Freud's Doppelganger*.
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,824657-2,00.html>