

Retrato de vida y de muerte en *Leaving Las Vegas* (Mike Figgis, 1995)

ANTONIO DÍAZ LUCENA

Universidad Rey Juan Carlos

Portrait of life and death in *Leaving Las Vegas* (Mike Figgis, 1995)

Abstract

In this paper we examine and explain the decisions that have led the protagonists (Ben and Sera) of *Leaving Las Vegas* (Mike Figgis 1995) into a spiral of destruction where they have found each other and, once together, –emparejados– have been able to achieve their respective desires: to live and to die. To this end, we rely on a psychoanalytical approach making use mainly of Freudian notions of repetition compulsion, death drive and nirvana principle which we try to demonstrate through the textual analysis of some sequences of the film.

Key words: Freud. Drives. *Leaving Las Vegas*. Film analysis.

Resumen

Examinamos y explicamos en este trabajo las decisiones que han llevado a los protagonistas (Ben y Sera) de *Leaving Las Vegas* (Mike Figgis 1995) a una espiral de destrucción donde se han encontrado y, una vez juntos, –emparejados– han sido capaces alcanzar sus respectivos deseos: vivir y morir. Con este fin, nos apoyamos en un enfoque psicoanalítico haciendo uso principalmente de las nociones freudianas de compulsión de repetición, pulsión de muerte y principio de nirvana que intentamos demostrar mediante el análisis textual de algunas secuencias del filme.

Palabras clave: Freud. Pulsiones. *Leaving Las Vegas*. Análisis fílmico.

ISSN. 1137-4802. pp. 181-206

1. Introducción

El director británico Mike Figgis adaptó la novela semiautobiográfica de John O'Brien *Leaving Las Vegas* (1990) para crear su film homónimo estrenado en 1995. Este proyecto estuvo acompañado de una gran conmoción pues unos meses antes de su lanzamiento O'Brien se suicidó a la edad de treinta y tres años. Una vez estrenado el film fue muy bien acogido por la crítica siendo nominado en los mejores certámenes (Globos de Oro, BAFTA y Oscar) y recogiendo bastantes galardones, como, por ejemplo, el Globo de Oro y Oscar a Mejor actor por la interpretación estelar de Nicholas Cage.

Si bien el drama de *Leaving Las Vegas* narra una historia sencilla que involucra principalmente a dos personajes, la estructura de la misma, como veremos a continuación, no es convencional. Ben (Nicholas Cage) es alcohólico crónico y tras ser despedido de su trabajo como guionista en Los Ángeles decide acabar sus días en Las Vegas para morir bebiendo. A su llegada a Las Vegas conoce a una prostituta (Elizabeth Sue) con la que intima y juntos alcanzan sus respectivos deseos: acabar con su vida y terminar con la marginalidad y soledad que implica el trabajo de prostituta.

1.1. Estructura

Si atendemos a la estructura del film observamos que está compuesto por dos partes: la vida de Ben en Los Ángeles antes de su partida a Las Vegas con una duración de quince minutos y, una segunda pieza de noventa y cinco minutos donde se narra la historia de Ben y Sera en Las Vegas. Los títulos de crédito de entrada irrumpen al comienzo de la segunda parte. Un retraso en su aparición bastante inusual que, junto con la mezcla de líneas de tiempo, presente y futuro a través de *flash forwards* o el retrato hiperrealista de los personajes, confieren a este film una estructura de

1 MCKEE, R. (2019): *El guión. Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la estructura de guiones*, Barcelona, Alba, 81.

2 *Ibid.*, 81.

guion que pudiéramos denominar *no-trama*¹ siguiendo la clasificación de Robert McKee. Estos films son definidos como historias estancadas que no sufren ningún giro siendo bastante previsibles: *La situación en la vida del personaje no cambia de valor el final de la película, es virtualmente idéntica a la del principio. El relato se disuelve en un retrato, ya sea verosímil o absurdo*². De este modo, siguiendo estos elementos nombrados, podemos resumir que el film ha sido concebido en dos partes, que toda la acción se sostiene sobre dos personajes y que la trama se centra en la relación que surge entre ambos con sumo detalle.

1.2. El suicidio

Leaving Las Vegas presenta una historia conflictiva y dolorosa en tanto que describe cómo el ser humano, siendo consciente de ello, decide poner punto y final al tesoro más preciado que le ha sido concedido: la vida. Y aquí yace el gran argumento del film. La gran cuestión. Aquello que motiva al espectador a querer saber más, pero sobre todo a querer entender el porqué de la renuncia voluntaria a la existencia. Especialmente cuando uno

mismo decide apresurar su muerte habiendo sido dotado de salud, talento y otras ayudas materiales con las que pudiera superar técnicamente cualquier trance. Sin embargo, y a pesar del ángel que le sale a su paso (Sera) en la trama, no hay retorno o vuelta atrás en la decisión tomada por Ben. El fin es dejar de vivir: morir, pero morir bebiendo.

Desde la sociología, Émile Durkheim, en un primer acercamiento define el suicidio como el acto de desesperación de un ser humano que no quiere vivir³. Si bien este sería el común denominador de todas las acciones perpetradas que conducen a este fin, dentro de las categorías posibles de suicidio establecidas por el sociólogo francés podríamos adscribir el ejemplo de *Leaving Las Vegas* al suicidio obsesivo:

«En este caso el suicidio no se causa por motivo alguno real ni imaginario, sino solo por la idea fija de la muerte que, sin razón sólida alguna, se ha apoderado subversivamente del espíritu enfermo. Este está obsesionado por el deseo de matarse, aunque sepa perfectamente que no tiene ningún motivo racional para hacerlo. Se trata de una necesidad instintiva [...] Pero desde que el enfermo ha tomado el partido de renunciar a la lucha, desde que resolvió matarse, esta ansiedad cesó y volvió la calma»⁴.

³ DURKHEIM, É. (2003): *El suicidio*, Madrid, Akal, 5.

⁴ *Ibíd.*, p. 29.

Prestemos atención a la última idea esgrimida en la definición de Durkheim: una vez aceptado el acto, una vez que somos conscientes de hacia donde debemos dirigirnos, la paz arriba. Este es el imperturbable estado que Ben ha alcanzado y con el que inicia su viaje a Las Vegas, ciudad también denominada por Bruce Bégout como *Zerópolis* y cuya definición explicaremos en este trabajo. Una ciudad que constituye el escenario perfecto para que el deseo de Ben se lleve a cabo sin interrupciones.

1.3. La pulsión de vida y de muerte

Desde el psicoanálisis, a través de la noción de pulsión de muerte, podemos arrojar algo más de luz sobre el deseo de morir que Ben manifiesta. Freud lo desarrolla en un primer momento en su obra *Jenseits des Lustprinzips* (*Más allá del principio del placer*, 1920) aunque progresivamente fue evolucionando en textos posteriores. El psicólogo austriaco afronta esta cuestión partiendo de la idea de que en el ser humano reside una fuerza más primitiva que el instinto de vida que es la pulsión de muerte en tanto que

todos los seres vivos terminamos muriendo: *lo viviente muere por fundamentos internos volviendo a lo anorgánico: la meta de toda vida es la muerte*⁵. Asimismo, en oposición al instinto de muerte, Freud evidencia la existencia de los instintos sexuales (los verdaderos instintos de vida⁶) que tienen la misión de retardar la muerte. A raíz de estas ideas arguye que en el ser humano se dan las dos pulsiones: la pulsión de muerte y la pulsión de vida o Eros. La misión de la primera es retornar a lo inanimado, dirigida hacia la desintegración y la disolución de lo vivo. Mientras que, en la segunda, la libido permite generar uniones que potencian la conservación de la vida. En consecuencia, mientras la pulsión de muerte tiende a desunir, la pulsión de vida hará lo contrario, conectar.

5 FREUD, S. (2007): *Más allá del principio del placer, Obras completas III*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2.526.

6 *Ibíd.*, 2.528.

Siguiendo esta teoría, pudiera darse una tendencia a la compulsión que se impone al principio de placer consiguiendo que se repita lo doloroso reprimido de manera instintiva. Esta reiteración del displacer es denominada compulsión de repetición o carácter pulsional demoníaco⁷. Freud explica que: *El instinto de lo reprimido no cesa nunca de aspirar a su total satisfacción, que consistiría en la repetición de un satisfactorio suceso primario*⁸. De esta manera, emerge compulsivamente lo displacentero hasta conseguir el propósito de la distensión. No obstante, el retorno de lo reprimido no necesariamente debe estar ligado a una neurosis de transferencia como el psicólogo austriaco argumenta en *Más allá del principio del placer*:

«Lo mismo que el psicoanálisis nos muestra en los fenómenos de transferencia de los neuróticos, puede hallarse de nuevo en la vida de personas no neuróticas, y hace en las mismas la impresión de un destino que las persigue, de una influencia demoníaca que rige su vida [...] La obsesión que en ello se muestra no se diferencia de la de repetición de los neuróticos, aunque tales personas no hayan ofrecido nunca señales de un conflicto neurótico resuelto por la formación de síntomas»⁹.

7 *Ibíd.*, 2.524.

8 *Ibíd.*, 2.528.

9 *Ibíd.*, 2.516.

En el caso que nos atañe, si bien nos falta información sobre el pasado de Ben y Sera, sí podemos certificar que los dos huyen de un tiempo pretérito que retorna y que su regreso comporta dolor. Ambos han recurrido a acciones diferentes para calmar su tormento con un mismo fin: destensar el conflicto. Ben utiliza la bebida y Sera se ha convertido en un personaje que interpreta a una diosa sexual capaz de hacer realidad las fantasías de los hombres con solo mirarlos (texto enunciado por ella). Tanto el alcohol en

uno, como el sexo en el otro, aflojan la tensión de su sesgo demoníaco compensando con placer.

1.4. El principio de nirvana

El concepto budista de “nirvana” irrumpió en Occidente de la mano de Schopenhauer y *designa la extinción del deseo humano, la aniquilación de la individualidad, que se funde en el alma colectiva, un estado de quietud y felicidad perfectas*¹⁰ –precisa Laplanche.

En su trabajo de *Más allá del principio del placer* (1920), Freud introdujo el principio de nirvana para manifestar la tendencia del ser humano a reducir a cero, rebajar, mantener constante o suprimir la tensión interna de estímulo¹¹. Y, un poco más tarde, en su texto *Das ökonomische Problem des Masochismus* (*El problema económico del masoquismo*, 1924) confirma su conexión total con la pulsión de muerte¹². De esta manera, diferencia el principio de placer que sí actúa como el auténtico *guardián de nuestra vida anímica*¹³ con el principio de nirvana que nos empuja hacia la disolución.

En este sentido, el principio de nirvana apela a la extinción del deseo humano en un encuentro con la paz propiciado por la aceptación y el arribo de la muerte. Una decisión que pudiéramos enunciar que ha sido provocada por la emergencia de lo siniestro. Aquella experiencia que Freud define como la escisión del límite: *entre la fantasía y la realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real, cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado*¹⁴. Explicaremos en el análisis textual el símbolo que procura el desgarramiento en Ben y que le compele a dirigir todos sus esfuerzos para acabar con su vida utilizando el alcohol. El dolor que le suministra su encuentro con lo real fija su deseo de morir para atenuar su tormento presentándonos de esta manera a dos caracteres diferentes: Ben en Los Ángeles, con una lívido pronunciada, simpático, ingenioso y dicharachero y, el Ben de Las Vegas, un individuo sosegado, cansado, impotente y reservado. Su imagen nos lleva a pensar en una vida que empieza a apagarse pero que también nos muestra su goce por la certeza del arribo de su fin.

10 LAPLANCHE, J. (2004): *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 295.

11 FREUD, op. cit., 2.536.

12 LAPLANCHE, op. cit., 296.

13 FREUD, S. (1992): *El problema económico del masoquismo*, *Obras completas, XIX*, Buenos Aires. Amorrortu, 165.

14 FREUD, S. (2007): *Lo siniestro*, *Obras completas, III*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2.500.

1.5. Las Vegas como destino

La localización de Las Vegas nos indica el comienzo de la segunda parte del film. Su elección no ha sido escogida aleatoriamente. Somos conscientes de que este espacio ha inspirado a todo tipo de géneros, desde thrillers a comedias románticas, pero debemos de reconocer que algo les une a todas estas historias ambientadas allí: su capacidad para configurar un tempo en presente continuo que se repite una y otra vez como si fuera una noria sin frenos. Un devenir constante de lo mismo que atrapa con su inercia y velocidad a los visitantes. Vicente Serrano define Las Vegas en su análisis filosófico sobre el film como: *desaparición de la naturaleza, emergencia del simulacro y dominio consiguiente del principio biopolítico expresado como flujo de deseos por satisfacer de forma interminable*¹⁵. Las Vegas expresa la sensación de lo constante, lo continuo, lo interminable, pero también del simulacro, de lo

fantasmal y de lo condenado a desaparecer por su banalidad como hechos vaporosos que se repiten *ad infinitum*, pero que mueren al poco de nacer con la consumación del deseo. Las dos caras de una misma moneda. Siguiendo con esta idea, Bruce Bégout ha denominado a Las Vegas 'Zerópolis': *Tierra baldía, no-lugar, ciudad fantasma, [...] la no-ciudad que es la primera de las ciudades, al igual que el cero es el primero de los números*¹⁶ –explica el filósofo francés. Sin embargo, podríamos también definir Zerópolis, es decir, Las

Vegas, por su capacidad para reducir a cero el deseo. Si algo nos proporciona esta ciudad es la gran oferta para saciar el apetito de sus huéspedes. En este sentido, Las Vegas genera un constante reajuste regresando de nuevo al cero, al comienzo, una vez completado el deseo. Un devenir eterno que nos lleva a pensar en al principio de nirvana freudiano por su capacidad para volver constante lo inconstante disolviendo las tensiones interminablemente.

Huyendo de su pasado Sera y Ben eligieron Las Vegas por esta misma razón: vivir un momento incesantemente que se repite una y otra vez. Un estado eterno, sin perturbaciones que afecten a la consecución de sus respectivos deseos.

15 SERRANO, VICENTE (2011): *La Herida de Spinoza. Felicidad y política en la vida posmoderna*, Barcelona, Anagrama, 206.

16 BÉGOUT, B. (2007): *Zerópolis*, Barcelona, Anagrama, 26.

2. Análisis textual

2.1. Ben en Los Ángeles

2.1.1. El significado

Las primeras imágenes del film nos presentan a Ben (Nicholas Cage) abasteciéndose en un supermercado. Una compra basada en botellas de alcohol y algunos snacks.

Ben está emocionado. Se arranca a bailar mientras empuja el carrito con la bebida elaborando una especie de ritual en torno a la botella.



Una danza que nos adelanta lo sagrado que envuelve a este acto para el protagonista. Ben es alcohólico, un bebedor y estas primeras imágenes fijan este significado desde el primer fotograma.



De esto modo, debemos también aludir a la música de fondo que acompaña a esta secuencia. Una canción escrita en 1946 por Matt Dennis con título *Angel Eye's* que en el film es interpretada por Sting. Advertiremos que este tema se repite a lo largo del largometraje e introduce a través de la letra el primer acercamiento que tendremos a la imagen del ángel que se irá construyendo poco a poco en el film y que representará al carácter femenino de Sera (Elizabeth Shue). Desde el comienzo, a pesar de su ausencia física, Ben y Sera son emparejados con la inserción de banda sonora *Angel Eye's*.

2.1.2. *El encuentro con el deseo y la emergencia de lo siniestro*

Ben se dirige a un club de alterne para seguir bebiendo. Se sienta en primera línea y observa a la bailarina con atención.

Ella, posa su mirada sobre él. Le mira.



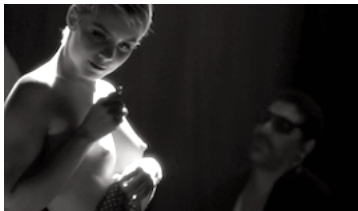
Y él, acto seguido, echa en falta algo. Ben, atravesado por el deseo, sin dejar de mirar hipnotizado, –a su diosa– se pone a buscar algo con las manos. Un algo que no lo encuentra en sus pantalones, siendo éste el primer lugar al que se dirige.



Sino que se halla en el bolsillo de su chaqueta. Una botella que saca en el establecimiento ilegalmente quebrantando la ley y que se ha convertido en la prótesis de su falo. Aquello que lo sustituye.



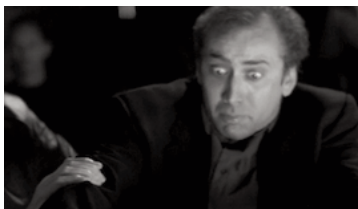
El contenido de la botella por tanto nos indica su medio para llegar a su objeto de deseo. Ben se desata y comienza a beber con celeridad e impaciencia.



Ella le vuelve a mirar, por segunda vez, en esta ocasión casi desnuda. Continúa bailando para él.

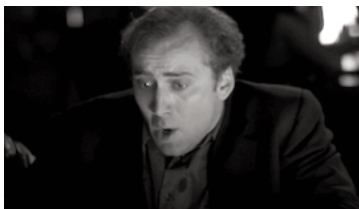
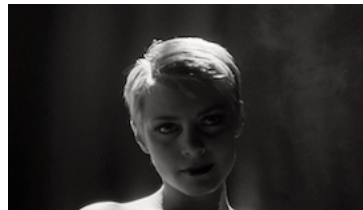


Ben llega a dónde ambos querían, al límite, al final de la botella.



Al orgasmo. Bajo los atentos ojos de ella. La causante de la excitación pulsional.

Pero, fijémonos, porque se trata de una manifestación de un orgasmo que no termina de manifestarse.





Un orgasmo que pudiéramos describir como una puñalada en el estómago.

En consecuencia, algo implosiona en su interior con tanta fuerza que le termina echando hacia atrás en su butaca. Su cuerpo tiembla y se agita como si se tratara del fin de un coito que produce una pequeña descarga eléctrica que agita el cuerpo. Un orgasmo sin grito de goce más que una pequeña aspiración. Señalamos este detalle porque en breve, ese grito se manifestará en otro lugar como analizaremos a continuación.

No obstante, sí evidenciamos un gran dolor que parece desgarrarle mediante la irrupción de lo siniestro. González Requena expone que la experiencia de lo siniestro es la realidad que se quiebra¹⁷, la descomposición de la barra significativa¹⁸ que configura un sujeto sin sujeción, sin diques de contención, sin aparato simbólico que pueda frenar un brote psicótico¹⁹. En este sentido, el encuentro que ha tenido Ben con lo real en el club de alterne se nos descubre como el resultado de su fracaso en la contención del delirio manifestando una excitación violenta que le ha llevado a sacarse su botella del bolsillo en un establecimiento privado y bebérsela de un trago dirigido por un deseo suscitado imposible de dominar.

Este incidente marca el punto de giro en el relato. A partir de este momento, desde su encuentro con lo real, Ben experimenta una disociación mente-cuerpo que le impulsa a acabar con su existencia para frenar el dolor. González Requena lo manifiesta de esta manera:

«A su vez, la pulsión es la presión sobre la conciencia de lo real que procede desde el interior del cuerpo. De ahí que, por más vueltas que le demos a la cosa, jamás lograremos resolver, si no es con la muerte, el desgarró esencial, estructural, que escinde y disocia inevitablemente a la mente del cuerpo que le es dado habitar»²⁰.

En el siguiente apartado terminaremos de explicar esta secuencia con la explosión del grito.

¹⁷ GONZÁLEZ REQUENA, J. (1997): «Emergencia de lo siniestro», *Trama&Fondo* n° 2, Madrid, 56.

¹⁸ *Ibíd.*, 72.

¹⁹ *Ibíd.*, 66.

²⁰ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2010): «Lo Real», *Trama&Fondo* n° 29, Madrid, 12.

2.1.3.El grito

*La vida humana [...] no se puede recuperar cuando traspasa el cerco de los dientes*²¹.

21 HOMERO (2006) *Ilíada* Canto IX, 408-409, Barcelona, RBA, 176.

Unos segundos más tarde, después de su experiencia en el club de alterne, Ben conduce su coche de vuelta a casa. Y en la intimidad de la cabina expulsa su dolor a través del grito. Un grito silencioso. Un grito sordo que no escuchamos porque ha sido silenciado, pero sí sentimos su dolor. Además, estas imágenes han sido ralentizadas en el montaje con el propósito de marcar aun más si cabe la intensidad de la expresión del sufrimiento.



Si nos adentramos en la obra de Francis Bacon entenderemos que el concepto y la idea de la expresión del dolor a través del grito formula una de sus obsesiones²². Para Deleuze el grito en Bacon es un mecanismo de expulsión del displacer que vacía los cuerpos, los deja sin órganos²³, todas sus figuras son cuerpos en eterna descomposición, sin identidad alguna, figuras que se desvanecen en cada grito enunciando la idea de que *todo cuerpo se escapa por la boca que grita como por una arteria cortada*²⁴ o, quizá, también pudiéramos apuntar: toda boca abierta que grita muestra una herida y un dolor. En este sentido, Deleuze matiza que la boca:

«[...] adquiere esa potencia de ilocalización que hace que toda pieza de carne sea una cabeza sin rostro. No es ya un órgano particular, sino el agujero a través del cual el cuerpo entero se escapa, y por el cual descende la carne. Eso que Bacon llama el Grito en la inmensa pieza que arrastra la pieza de carne»²⁵.



22 PEPPIATT, M. (2008): *Francis Bacon: Studies for a Portrait*, Michigan, Yale University Press, 42.

23 DELEUZE, G. (2005) *Francis Bacon. Lógica de una sensación*, Madrid, Arena Libros, 34.

24 *Ibíd.*, 34.

25 *Ibíd.*, 34.

Una metáfora, la de Bacon, que nos permite entender una disociación cuerpo y mente a través de delirio que brota y es expulsado por la boca. La

imagen del ser humano desalojando su vida por las fauces es uno de los temas más comunes en la obra del pintor irlandés, pero deberíamos destacar dos representaciones concretas por su repercusión y éxito por encima del resto: *Study for the Nurse in the Battleship Potemkin* (1957) o las series de *Screaming Popes* (1953) inspiradas en el retrato del *Papa Inocencio X* (1650) de Velázquez.



Con este grito una parte de Ben se escapa. Comienza a transformarse en el sujeto que inicia su viaje a Las Vegas. Aquel que ha encontrado en su decisión de morir la paz y el descanso que necesita para aplacar su dolor.

2.1.4. *La disolución de su identidad: su muerte oficial*

Si recapitulamos lo que ha ido sucediendo hasta ahora –mostrado y no mostrado– en el film en estos pocos minutos, tenemos los siguientes incidentes que acontecen antes de la partida de Ben a la ciudad de Las Vegas.

1) Mujer e hijo desaparecen de la vida de Ben (no tenemos una certeza total de que este abandono se produjera por el alcoholismo de él o al revés, que empezara a beber a raíz de este hecho. Sí conocemos que no viven con él y que no parece querer saber nada de ellos).

2) Irrupción de lo siniestro y encuentro con lo real en el club de alterne.

3) Pérdida del anillo de casado que seguía llevando en su dedo (una prostituta se lo ha robado cuando estaba ebrio).

4) Despido de su trabajo por su alcoholismo (recompensa por sus servicios durante años: cheque con una gran cuantía de dinero).

Todos estos pasajes y acciones han ido dilapidando su capacidad de sujeción a la existencia. Por último, antes de tomar la gran decisión que estaba formada desde su experiencia con lo real, asistimos a un acto simbólico donde Ben destruye lo material que resta de su paso por el mundo: sus recuerdos y los documentos oficiales que certifican su identidad. De esta manera y a través de este acto, Ben enuncia su muerte en vida.



Comienza con una secuencia con mucho ritmo. Ben guarda en bolsas de plástico negras sus pertenencias. No existe un atisbo de duda sobre qué llevarse o qué dejar, tirar o destruir. Todo este proceso lo ejecuta –en algunos momentos– con pasos de baile emulando la danza de la primera secuencia que abre el largometraje donde se abastece de alcohol en el supermercado. Un ritual que precede a la pira donde destruirá todos sus recuerdos y él arderá metafóricamente.



Atrae poderosamente nuestra atención el plano en contra picado frente a la hoguera, porque realza un sesgo demoniaco que escenifica delante del fuego que aviva con gasolina llegando la llamarada que brota a cubrir su cuerpo, a sustituirlo. El fuego le absorbe. Le quema.



Esta es la metáfora que mejor escenifica la certeza y el deseo de su muerte: quema sus guiones (trabajo), sus fotos de familia (recuerdos) y su pasaporte (identidad). Asistimos, por tanto, –en esta ceremonia– a la crónica de su muerte. Para seguir bajando, para seguir muriendo, debe disolver todos sus vínculos con la realidad. De esta manera, sin memoria y sin registros que lo aten al mundo de los vivos podrá seguir acercándose a su obje-

tivo. En estos primeros quince minutos de metraje, –antes de su partida a Las Vegas– se narra la vida y muerte de Ben. Un personaje, que cuando conoce a Sera es solo presente: un ser sin pasado ni futuro.

2.2. Las Vegas

2.2.1. Presentación de Sera

Llegamos a Las Vegas por el aire.



Desde el cielo, con imágenes aéreas de la ciudad que nunca duerme se presentan los títulos de crédito de apertura, quince minutos después de haber comenzado el film. Algo bastante inusual en un largometraje como hemos referenciado en la introducción.

Durante los créditos conocemos a Sera (Elizabeth Sue). En la secuencia de entrada se mezclan fragmentos de una escena donde Sera es contratada para un servicio en un hotel con varias personas involucradas de ambos sexos.



Las imágenes nos permiten construir la idea de una mujer terriblemente sensual, segura de sí misma y dominante. En esta misma edición junto con el sonido ambiente de las imágenes aéreas que recorren las calles de Las Vegas por la noche y la banda sonora, surgen gemidos de placer que agregan más información sobre la profesión de la protagonista.

2.2.2. La línea de tiempo futuro: el terapeuta

Los títulos de crédito de apertura son encadenados con una nueva secuencia en la que Sera atiende la consulta de un terapeuta. Esta escena pertenece a una línea temporal futura (*flash forward*) que se intercala paralelamente con la línea de tiempo presente durante el film. A pesar de ello, la información que nos ofrece en cada ocasión se sincroniza con la historia presente complementando a la trama con nuevos detalles relevantes. En esta ocasión ella describe minuciosamente su profesión en Las Vegas.



Sera, sin levantar la mirada, confiesa al terapeuta sus habilidades y destreza ejerciendo la prostitución. Afirma que tenía un talento especial para saber lo que deseaban los hombres en la cama mirándolos a los ojos y era capaz de hacerlo realidad. Si prestamos atención a sus palabras en esa misma secuencia, al final de su intervención ella se identifica con una ecuación. Su vida es una cifra y lo explica así:

Sera: [...] Soy una ecuación: treinta minutos de mi tiempo son trescientos dólares.

2.2.3 Ben y Sera: las dos ecuaciones que se repiten

De forma casual y en dos ocasiones, Ben y Sera se encuentran en las calles de Las Vegas. Finalmente, Ben se atreve a invitarla a su hotel. Intentan tener sexo, pero para Ben es imposible.



¿Cuál es tu historia?, le pregunta Sera. Impotente, Ben le pide a Sera, la diosa capaz de llevar a la realidad cualquier fantasía, algo que quizá no escuchaba en mucho tiempo: hablar y beber juntos sin prisa, sin crono. Un plan que descoloca a Sera en un principio, pero que después parece agradecer.



Cuando empiezan a relajarse, después de unos cuantos tragos, Sera le cuestiona sobre la razón de su viaje a Las Vegas. Y él le revela su objetivo:

Ben: He venido aquí para beber hasta matarme [...] Me llevará alrededor de cuatro semanas y tengo suficiente para doscientos cincuenta o trescientos dólares al día.

De este modo, siguiendo la respuesta de Ben, podemos establecer que ambos se identifican con una cifra. Una cifra que repetida conduce a la consecución de sus respectivos deseos.

2.2.4. La impotencia de Ben

Ben ha demostrado su incapacidad para mantener relaciones sexuales con Sera desde un primer comienzo en Las Vegas. Su estado no lo permite.

Un detalle importante pudiera escaparse a nuestra mirada. Antes de finalizar esta secuencia descubrimos lo siguiente.



Fruto ya del cansancio. De manera casi inesperada, Sera se gira en la cama y le agarra con deseo de dormir recostada sobre su pecho. Él no sabe

cómo reaccionar y su mano se queda colgando casi rozando su piel, pero sin llegar a tocarla (F058 fragmento).



Una mano inerte e impotente que es incapaz de tocar o apretar. A nuestro entender, Ben es un espectro de sí mismo. Un ser sin otro apetito que mantenerse calmado bajo el principio de nirvana que le proporciona la certeza de su final. Esta misma metáfora de la mano que no agarra o que se queda en la superficie de manera espectral que representa la impotencia de Ben la volveremos a encontrar en el film.

2.2.5. Los lilliums y Sera

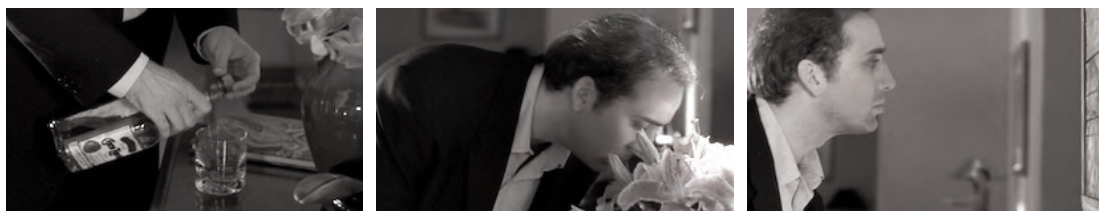


Los lilliums generan un hilo conductor de significado en el relato unido a Sera. La primera vez que aparecen, son presentados en la estancia del terapeuta que trata a Sera en la línea de tiempo futuro. Ella se encuentra bajo hipnosis narrando los episodios traumáticos que ha padecido ejerciendo la prostitución en Las Vegas. Debemos de apuntar que los lilliums y las azucenas vienen de la misma familia de flores y su gran parecido las hace difícil de distinguir. Asimismo, el significado de las azucenas nos lleva a la iconografía cristiana y su emblema de la pureza²⁶. Un significado que contribuye a dar forma a la imagen cifrada de Sera en el relato y que poco a poco construiremos en este análisis. Atendiendo a este caso concreto, las flores en primer plano aparecen marchitas, como podemos apreciar en los pétalos de la parte baja. Una pureza que apunta a estar dañada, justificada por la narración de sus experiencias sexuales traumáticas.

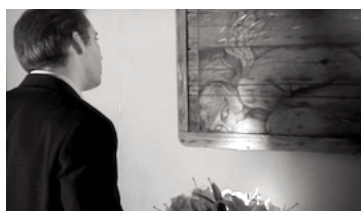
²⁶ CIRLOT, J. E. (2008): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 103.

2.2.6. La casa del ángel

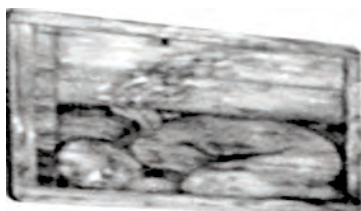
Después de varios encuentros, Ben visita la casa de Sera por primera vez. Se sirve una copa y observamos de nuevo flores –en esta ocasión radiantes– sobre la mesa junto a la bebida. Son lilliums pero de la variedad *stargazer* (color rosa intenso con bordes blancos y motas de color rosa rojizo) que en su traducción al español nos indica: *aquel que se dedica a mirar a las estrellas*. Una definición que nos pone en alerta sobre lo que nos vamos a encontrar a continuación.



Ben huele las flores, pero algo más le llama la atención. Algo colgado en la pared. A pesar de encontrarse ebrio ha identificado el significado de la imagen.



En el plano de esta misma secuencia es dificultoso para el espectador apreciar la pintura sobre la pared. Hay que acudir a otro ángulo en otra escena para ser capaces de identificar aquello que encierra el marco colgado sobre el muro. Fijémonos en la imagen recortada y ampliada por nosotros.



Se trata de un ángel. Un ángel con rostro de mujer, caído, solo, recostado en el suelo, cerca de la costa y con las alas extendidas. Una imagen que se traduce en la siguiente enunciación de Ben al ver a Sera recién salida de la ducha.

Ben: ¡Ésta es la casa de un ángel!



Ella es un ángel. Un ángel extremadamente bello –agrega Ben más tarde. Es la primera vez que Ben llama ángel a Sera, pero no la última. Y, es la primera vez, que posiblemente Ben ha sido consciente de la bondad y belleza de su amiga.



Resumiendo, hemos examinado la configuración de la idea de un ángel que se construye en esta secuencia y, que parece, –leyendo las imágenes– poder emprender de nuevo su camino ascendente. Su camino a este cielo crepuscular de la misma tonalidad de los liliiums *stargazer* vistos anteriormente con el que se cierra esta secuencia mediante un *zoom in* hacia las nubes.

2.2.7. *Liliiums blancos radiantes*

Y, allí, en el cielo, es decir, en el futuro, Sera parece haber recuperado su sonrisa y felicidad.



Como estos liliiums blancos que, en esta ocasión, en la misma estancia con el terapeuta, ya no están marchitos. Sera se ha vuelto a sentirse ella por primera vez en mucho tiempo a raíz de su relación con Ben.

Sera: Me sentí que era yo. No sentí que fuera otra persona.

Una nueva emoción ha emergido que ha desplazado al personaje de la prostituta. Ella explica su nueva relación con Ben y los resultados son evidentes en su rostro.

2.2.8. La condición

Ben no parece haberse contagiado de las mismas emociones, pero sí ha encontrado a alguien con quien compartir la carga que soporta hasta llegar a su destino. Un hecho dificultoso para Sera que ha intentado interpelar en tres ocasiones a Ben sobre el porqué de su deriva suicida. En ocasiones su respuesta ha sido violenta o altisonante, convirtiéndose en el único incidente que le ha empujado a salir de su estado nirvánico. La primera de ellas fue en su primera cita formal cenando en un restaurante.



Sera no soporta ver cómo Ben ha perdido el apetito y solo consume líquido. De hecho, en ningún plano del film veremos a Ben comiendo. Sus intentos son rechazados, infructuosos.



Sera: *¿Por qué eres borracho?*

Ben: *¿Es eso realmente lo que quieres preguntarme? [...]*

Sera: *Yo solo quiero saber. ¿Por qué te estás matando?*

Ben: *Interesante elección de palabras. No recuerdo. Solo sé que quiero.*

Ella le pregunta por qué bebe compulsivamente, por qué te estás matando –finalmente cuestiona. Él le responde que no lo recuerda, que solo es un deseo. En las palabras de Ben observamos dos ideas significativas: la primera de ellas tiene que ver con la represión de lo doloroso debido a la distensión del conflicto por la compulsión de repetición del acto del beber. Y, en segundo lugar, el deseo en presente como fuerza que avanza hacia adelante, instinto que no cesa hasta conseguir su objetivo que es la

muerte. Ben no puede explicar de manera racional el porqué, solo sabe que lo siente y que por tanto lo necesita para seguir disfrutando del momento.

En una segunda ocasión usando un lenguaje –verbal y no verbal– más violento, Ben le recuerda a Sera la condición para seguir compartiendo el mismo techo: *No me pidas que deje de beber*.



Ben: *Nunca, nunca, me pidas que deje de beber ¿Lo entiendes?*
Sera: *Lo entiendo*

De esta manera, podemos ratificar que Ben también alcanza la relación que quiere en tanto que Sera no se entrometa en su deseo suicida.

2.2.9. El ángel custodio

La segunda vez que Ben llama ángel a Sera parece preguntarse a sí mismo, si ella es real o de lo contrario es producto de sus fantasías de embriaguez. Lo hace en la cama cuando Sera le está abrazando.



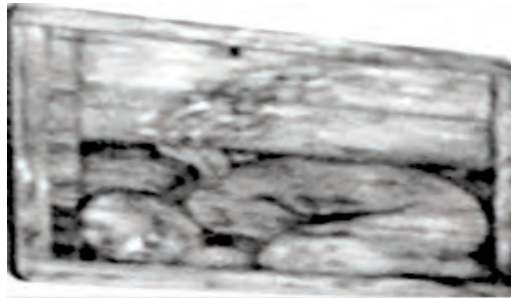
Ben: *¿Cómo puedes ser tan buena?*
Sera: *No sé lo que estás diciendo. Solo te estoy usando. Te necesito.*

Será le replica que no es tan buena como Ben piensa y le confiesa que le está usando. Es la primera vez que ella le dice la verdad, lo que siente. Acto seguido, Sera le agarra, le abraza y le protege porque esa es su naturaleza.



Fijémonos en esta imagen: el lienzo de Francesco Buoneri, *Ángel custodio con santa Úrsula y santo Tomás* (1615)

Regresemos a la imagen del cuadro de la casa de Sera ¿No le falta algo?



Efectivamente. Su custodia. Su razón de ser.



Sera lo confirma con sus palabras en el texto: *¿Te necesito! ¿Te estoy usando!*

A los pocos segundos de emitir esta declaración, Sera se da la vuelta en la cama y Ben la sigue intentando consolar con su mano, que vuelve a ser inoperante, incapaz de agarrar. Se queda de nuevo en la superficie.



En las cicatrices que su cuerpo exhibe fruto de su profesión como prostituta.

2.2.10. *El final del viaje para Ben: el goce que trae la muerte.*

Cuando Ben supo que iba a morir, cuando supo que su deseo se acercaba inexorablemente, se excitó tanto que tuvo una erección. Sera aprovechó el instante para intentar disfrutar junto a Ben de algo de intimidad. Ella se sube encima y empiezan a hacer el amor.



Un sonido histriónico de fondo irrumpe en la secuencia, parecido a un alarido, –quizá el grito de la muerte– que antecede a su orgasmo.



A los pocos minutos de haber alcanzado el éxtasis, Ben expira el último soplo de vida de su cuerpo mirando a cámara. Sera permanece en la habitación sentada en la cama. De nuevo, se vuelve a encontrar en soledad, pero en esta ocasión es diferente al resto.

3. Conclusión

El análisis textual llevado a cabo en este film nos ha permitido confirmar y desplegar en el texto artístico de *Leaving Las Vegas* la aplicación de

los conceptos freudianos de compulsión de repetición, pulsión de muerte y principio de nirvana. En este sentido, hemos podido averiguar y explicar el desencadenante de la decisión que lleva a Ben al suicidio a través del alcohol y la razón de la elección de Las Vegas como escenario idóneo para la consecución de su deseo.

Asimismo, debemos de afirmar que los dos protagonistas consiguen sus respectivos objetivos ayudándose mutuamente. Ben, necesitaba un compañero que le ayudara a morir haciendo que sus días no fueran un infierno en su proceso autodestructivo; en su despedida diaria de la existencia. Recordemos que Ben muere oficialmente en el minuto quince del film cuando toma la decisión de terminar sus días en Las Vegas. En ese momento lleva a cabo una suerte de ritual frente al fuego donde quema sus recuerdos y certificados de existencia. En consecuencia, durante su estancia en Las Vegas, se ha comportado como un ser sin pasado ni futuro que ha vivido al día llevado por la inercia de su deseo. Un ser impotente, anestesiado, con una deriva innegociable: su aniquilamiento.

Sin embargo, el caso de Sera es diferente. Si bien ella también se encontraba en un proceso de compulsión de repetición que hemos advertido y ejemplificado mediante la metáfora de la ecuación que ella misma enuncia, la presencia de Ben, la compañía del guionista, le ha permitido recordar su vida previa satisfactoria antes de su huida a Las Vegas huyendo de un pasado tormentoso. Sera tuvo la oportunidad de volver a reencontrarse con la identidad que mantenía secuestrada, olvidada en su interior. Ha logrado recuperar esas imágenes a través del cariño y la ternura que Ben ha suscitado en ella. Recordemos que, en una de las secuencias del film, habiendo comenzado la relación con Ben, exclama: *Estoy cansada de estar sola. De eso estoy cansada*. Una vez comenzada la relación con Ben, ella fue consciente de que necesitaba un cambio en su vida y de que ese cambio se antojaba irrenunciable. Además, hemos percibido que a lo largo del relato el personaje de Sera ha sido construido con mucha delicadeza dándonos información cifrada sobre su identidad metafórica configurando la imagen de un ángel: la banda sonora (*Angel Eye's* interpretada por Sting), los lilliums (sus diferentes estados y variedades), el cuadro sobre la pared de su cuarto de estar (un ángel caído) y su ternura y bondad manifestada en sus acciones pero también enunciada por Ben en varias ocasiones, dispen-

san a este personaje un aura místico que confronta con la identidad figurada en Las Vegas que encierra el personaje de Sera, la profesional del sexo.

Concluyendo, *Leaving Las Vegas* narra una gran historia de amor. La historia de un amor imposible, impotente, inoperante si pensamos en los dos como pareja, pero afectivo y honesto. Una relación en la que ninguno se vende simulacros. Los dos saben que se necesitan, –así lo manifiestan– y gracias a que los dos son conscientes de su limitación, las sinergias emergen. Sera acepta el suicidio deseado por Ben y ella, una vez ha conseguido conectar con la imagen de ese ángel custodio que se configura en la obra, le acompaña hasta el final.

Bibliografía

- BARTHES, R. (1993): *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- BÉGOUT, B. (2007): *Zerópolis*, Barcelona, Anagrama.
- CIRLOT, J. E. (2008): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- DELUEZE, G. (2005) *Francis Bacon. Lógica de una sensación*, Madrid, Arena Libros.
- DURKHEIM, É. (2003): *El suicidio*, Madrid, Akal.
- FIGGIS, Mike (1995) *Leaving Las Vegas*, USA, Coproducción Estados Unidos-Francia-Reino Unido; Lila Cazés Productions, Lumiere Pictures. Distribuida por United Artists.
- FREUD, S. (2007): *Lo siniestro, Obras completas, III*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FREUD, S. (2007): *Más allá del principio del placer, Obras completas, III*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FREUD, S. (1992): *El problema económico del masoquismo, Obras completas XIX*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GONZÁLEZ REQUENA J. (1985): «Film, discurso, texto», *Revista Ciencias de la Información*, n° 2, Universidad Complutense, Madrid, 15-40.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1997): «Emergencia de lo siniestro», *Trama&Fondo*, n° 2, Madrid, 51-75.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2010): «Lo Real», *Trama&Fondo* n° 29, Madrid, 7-28.
- HOMERO (2006) *Iliada Canto IX, 408-409*, Barcelona, RBA.

LAPLANCHE, J. (2004): *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Paidós.

MCKEE, R. (2019): *El guión. Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la estructura de guiones*, Barcelona, Alba.

PEPPIATT, M. (2008): *Francis Bacon: Studies for a Portrait*, Michigan, Yale University Press.

SERRANO, VICENTE (2011): *La Herida de Spinoza. Felicidad y política en la vida posmoderna*, Barcelona, Anagrama.