

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El doble dolor del nacimiento

Autor/es:

Rodríguez, Hilario J.

Citar como:

Rodríguez, HJ. (1997). El doble dolor del nacimiento. Banda aparte. (7):48-54.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42217>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL DOBLE DOLOR DEL NACIMIENTO

Inseparables (David Cronenberg, 1988)

Hilario Jesús Rodríguez Gil



Foto: *Inseparables* (1988)

Es indudable que el camino más corto para acceder al mundo es el de la carne, bien sea a través del dolor bien sea a través del sexo, visto que estos dos canales son los más perentorios a la hora de obtener una respuesta, en forma de cambio cromático en la epidermis o de deyección de flujos. Lo cual deja una aporía pendiente: ¿queda huella en la carne de cualquiera de sus respuestas? En otras palabras, ¿cambia la carne cuando se enfrenta al mundo? Fácilmente se podría convenir que así es porque entra en contacto con el tiempo y asunto zanjado. Sea como fuere, la cuestión es más sutil y para nada requiere una respuesta; antes al contrario, aquí el problema estriba en hacer la pregunta oportuna. Está claro que el apetito sexual, a veces meros pensamientos lúbricos, tiene un eco en la carne, produciendo alteraciones o excrecencias (¿misteriosas? ¿aterradoras? ¿terribles?, eso depende de cada uno), seguidas del aludido flujo constante. Ahora bien, ¿significa eso que hay dos estados posibles de la carne, envueltos en una lucha constante a partir de la pubertad y hasta la senectud? ¿Existe un mediador inclinando la balanza aleatoriamente hacia un lado y hacia otro? Lo cierto, y en eso insiste la obra de David Cronenberg, es que la carne no obedece a los roles estereotipados establecidos socialmente. Por

eso a Rose (Marilyn Chambers) en **Rabia** (*Rabid*, 1976), luego de su accidente en moto, la operación que le practica el doctor Dan Keloid (Howard Rysspan) con su revolucionaria técnica de cirugía plástica le produce un apéndice axilar en forma de pene, con el cual contagia a sus víctimas, a quienes antes ofrece su cuerpo; a Max Renn (James Woods) en **Videodrome** (1982) su exposición al programa homónimo le provoca una apertura vaginal por donde más tarde le introducirán cintas de vídeo para gobernar sus actos, si bien en última instancia también le sirve a él mismo para conseguir un arma eficaz contra sus enemigos; por no hablar de los parásitos en forma de pene de **Vinieron de dentro de...** (*Shivers*, 1975), la bolsa amniótica extrauterina de Nola Carveth (Samantha Eggar) en **Cromosoma 3** (*The Brood*, 1979), el voraz apetito sexual de Seth Brundle (Jeff Gooldblum) una vez su cuerpo empieza a transformarse en **La mosca** (*The Fly*, 1986), el descubrimiento de un nuevo camino hacia el 'yo' en el uso de la carne durante la cuasi onírica estancia de Bill Lee (Peter Weller en una interpretación 'narcotizada' según la crítica británica) en **Interzone** en **El almuerzo desnudo** (*Naked Lunch*, 1991), el equívoco sexual de René Gallimard (Jeremy Irons) en **M. Butterfly** (1992-93) o la "reconstrucción de la carne por medio de la tecnología" en la inquietante **Crash** (1996), en la cual el sexo toma cualquier dirección, pues sólo obedece al sentido de la máquina, esto es, ir hacia cualquier parte, continuar, reparando en el camino los accidentes o las averías, como si en el proceso algo nuevo estuviese surgiendo, en este caso un incremento tecnológico, aludido en la película cuando James Ballard (James Spader) observa desde su balcón cómo ha aumentado el tráfico en las autopistas colindantes, aunque, a decir verdad, la película ya descubriese con anterioridad parte de sus presupuestos cuando James y su esposa, Catherine Ballar (Deborah Unger), se muestran incapaces de llegar al orgasmo al hacer el amor en el balcón, tras contarse mutuamente sus experiencias sexuales con otras personas. "Quizá la próxima vez". Cabe en lo posible, empero, que sus oportunidades para tener un orgasmo juntos se hallan eclipsado por completo y sólo les quede acabar transformándose en máquinas.

En definitiva, y retomando lo dicho en torno a los personajes de las mentadas películas de Cronenberg, lo que se les plantea, bien a causa de la medicina, o los fármacos en particular, bien a causa del devenir, es una alteración en el papel asignado a su sexo, a partir de la cual su ostracismo social es obvio, viéndose aislados o expulsados de la comunidad donde viven. Desamparo y dolor son por consiguiente dos de las características más normales de estos personajes, cuyo infierno reside en desconocer su destino, qué han de hacer en cuanto su cuerpo muta y les coloca en el extremo opuesto, y desconocido, de la raza humana. Si uno es hombre tiene un papel asignado como tal, si se es mujer sucede lo mismo, pero si eso se aparta lo más mínimo del esquema trazado, ¿qué sucede? ¿Qué sucede, por ejemplo, cuando a alguien no le gusta su rol sexual, su rol social?

El cuerpo, la carne, es un misterio insondable a los ojos del cineasta canadiense, más cercano en ese sentido a la cultura oriental que a la occidental. "La oscuridad es la condición indispensable para apreciar la belleza", dice Junichiro Tanizaki en su magnífico libro **El elogio de la sombra** (Siruela: Madrid, 1994), en el cual se menciona una cita de Sito Ryoku, un novelista, crítico y ensayista, que parece hecha a la medida de David Cronenberg: "El refinamiento es frío". De hecho, en su película **M. Butterfly** hay una escena particularmente esclarecedora, cuando Frau Bauden (Annabel Leventon) se desnuda ante René y éste, lejos de parecer excitado, se queda paralizado. "¿Qué esperabas?", inquiera ella. Carne y calor, acaso dos términos indi-

sociables, parecen abocados a un maridaje cuyo resultado sólo se puede cifrar en la obviedad. Hay en la idiosincrasia oriental un afán por preservar el cuerpo en un estado alejado de los sentidos, en tanto prolongación del alma.

Pese a lo dicho, el sexo no es la única metáfora sobre la carne en la obra de Cronenberg, pues la enfermedad se puede parangonar con él. Sus filmes están recorridos por médicos, científicos y pacientes, sean cuales fueren sus respectivas especialidades o patologías. Con la enfermedad algo se incoa en el cuerpo, aflorando a la sazón trastornos en forma de tumores, pustulas, úlceras o sarpullidos, en ocasiones incluso de origen psicosomático, como ocurre en **Cromosoma 3**. A lo que parece, dentro del cuerpo aguardan ominosas monstruosidades, imposibles de imaginarse. Un proverbio yiddish advierte que *“hay que guardarse bien de un agua silenciosa, de un perro silencioso y de un enemigo silencioso”*, y nada tan silencioso, en palabras de Guido Ceronetti en su libro **El silencio del cuerpo** (Versal: Barcelona, 1986), como la carne.

En la carrera de Cronenberg, **Inseparables** (Dead Ringers, 1988) (literalmente, *“viva imagen”* o *“dobles”*, como gusten) viene precedida del éxito de **La mosca**, acaso su mayor triunfo en taquilla, pese al cual se encontró con dificultades de financiación aun mayores que en otros momentos de su trayectoria para realizar su siguiente película. Lo que había llamado la atención del director hacia el caso real de dos gemelos ginecólogos encontrados sin vida en el apartamento de ambos varios días después de su muerte, rodeados de basura, platos sin lavar por todas partes, ropa sucia y una ingente cantidad de fármacos, caso cubierto en su momento por las más prestigiosas revistas: **New Yorker**, **Harper's**, **Ms** o **Esquire**, publicándose en esta última un artículo con el título que luego tendría la película, no fue la posibilidad de explotar la historia por los derroteros de la confrontación de un lado bueno frente a un lado malo. Había demasiadas coincidencias. Por un lado, el hecho de tratarse de dos seres homocigóticos. Las supersticiones en torno a los gemelos suelen ser en ese sentido harto esclarecedoras. Claude Levi-Stauss establece en su libro **Mito y significado** (Alianza: Madrid, 1987) la relación que algunas culturas asumen entre los gemelos y los desórdenes atmosféricos. *“Los indios de la costa de la Columbia Británica creían que los gemelos tenían poderes especiales para originar el buen tiempo, detener las tempestades y cosas por el estilo”*. También en ese libro se dice que *“los gemelos son el resultado de una división interna de los fluidos del cuerpo, que después se solidifican y se convierten en un niño (...) Entre algunos indios norteamericanos a la mujer embarazada le está prohibido darse vuelta bruscamente en la cama cuando se encuentra durmiendo porque si lo hiciera los fluidos del cuerpo podrían dividirse en dos partes, dando origen a gemelos”*. Linda Wolfe, por su parte, recuerda en su libro **El profesor y la prostituta, y otras historias verdaderas de muerte y locura** (Anagrama: Barcelona, 1989) *“las supersticiones que impulsaban a los aborígenes australianos a matar a uno de los gemelos, o a los dos, en el momento mismo del nacimiento; y que hacían que en ciertas tribus de África oriental se matara no sólo a los gemelos sino también a la mujer que los había alumbrado”*. Además estaba el hecho del nacimiento y la muerte comunes, a pesar de que existían otros casos anteriores. Y, faltaría más, el hecho de ser ginecólogos, expertos, por ende, en los misterios de la concepción, cuando su misma naturaleza debía ser el misterio más insondable.

Tras unos bellos títulos de crédito, contrapunteados con la notable partitura de Howard Shore, recorriendo dibujos de instrumental ginecológico y de medicina en general: fetos en el útero, etc. que parecen sacados de un tratado medieval, la histo-

ría se desarrolla en Toronto, un escenario perfecto para el cine de Cronenberg, en apariencia una ciudad, y un país, Canadá, presidida por el frío. De cualquier modo, la ubicación de las películas de Cronenberg suelen ser lo de menos porque apenas utiliza exteriores y si lo hace jamás introduce esas panorámicas tipo postal tan caras a los directores norteamericanos. Las dos primeras escenas, pertenecientes al primer segmento temporal antes de entrar en la historia, suceden en Toronto, en 1954, las dos siguientes, que forman el segundo y último segmento temporal previo a la acción de la película, tienen lugar en Cambridge (Massachusetts), en 1967, y el resto del metraje de nuevo tiene lugar en Toronto, esta vez en 1988, casi como si los dos personajes principales nunca se hubiesen ido del todo de su origen. Allí, Elliot y Beverly Mantle (Jeremy Irons) ejercen con bastante éxito en su clínica ginecológica. Uno y otro son indisolubles, hasta tal punto que en un momento de la cinta se dice: "*Tú no has hecho nada si yo no lo hago también*". Viven en el mismo apartamento, cuyo ambiente, de tonos azules, recuerda, en palabras del director, a un '*acuario*' donde viven '*extraños seres con forma de peces exóticos*', idea que retrotrae las palabras de los gemelos al comienzo de la película, cuando discuten acerca del apetito sexual de los humanos porque no viven en el agua o cuando insinúan que si los humanos fuesen anfibios no tendrían la necesidad de tocarse para realizar el acto sexual, cuestión para ellos subyugante.

La diferencia entre ambos, a pesar de no saltar a la vista, pues su apariencia es idéntica, estriba en la dedicación de Beverly a la investigación mientras su hermano prefiere las relaciones públicas; sus personalidades, por ende, difieren bastante. Elliot es decidido, hasta cierto punto arrogante e incluso posesivo, como demuestra el miedo cerval de Beverly hacia él. Este último encarna, por contra, la otra mitad de la carne, más femenina, tal como ponen de relieve sus movimientos de cadera en alguna escena, su inestabilidad, por no hablar de su nombre, sobre el cual Claire (Geneviève Bujold) le pregunta por qué sus padres le pusieron un nombre femenino, enojando a Beverly al insinuar, medio en broma, su homosexualidad. De hecho, la película parte del cercenamiento esbozado por Platón en **El banquete** (Austral: México, 1982): el ser humano es originariamente un sólo ente segmentado luego, que busca continuamente la mitad perdida.

A la consulta de Beverly y Elliot llega Claire Niveau, una actriz incapaz de tener hijos sin saber la causa. Según los gemelos, luego de explorarla, tiene tres entradas en su útero.

Como suele ser habitual con otras pacientes, Elliot, más desinhibido, se acuesta con Claire, pasándosela a continuación a su hermano, que finge ser Elliot. De esa manera, Cronenberg insiste en la disgregación de la carne en dos partes, aunque en el devenir de la trama se vea la imposibilidad de segmentar el alma. Sin ellos saberlo, Beverly y Elliot, como las mitades platonianas, están condenados a sí mismos, a ser incapaces de segmentarse, pues eso acabaría con sus existencias, como apunta Oliver Sacks al hablar del caso de los gemelos John y Michael, ambos con una extraordinaria capacidad numérica, en su libro **El hombre que confundió a su mujer con un sombrero** (Muchnik: Barcelona, 1987): "*Se consideró que había que separar a los gemelos 'por su propio bien', para impedirles su comunicación patológica (...) pero (...) privados de su mutua 'comunidad' numérica y de tiempo y de posibilidad de 'contemplación' o 'comunidad' (...) parecen haber perdido su extraña capacidad numérica, y con ello la principal alegría y el principal sentido de sus vidas*". Cronenberg dice en **Cronenberg on Cronenberg** que incluso "*los gemelos separados lo sufi-*

cientemente pronto como para recordar luego se casan con mujeres de idéntico nombre, por ejemplo, o fuman los mismos cigarrillos o se visten de la misma forma". En éste sentido, la película hace hincapié en la noción de biología en tanto destino. Citando de nuevo al director, "la libertad de elección se basa en la premisa de libertad con respecto a cualquier tipo de restricción física o material". Incluso Elliot le pregunta a Claire si él es tan distinto a Beverly, cuando ella le rechaza avanzado el metraje.

La ruptura de Beverly y Elliot, unidos fatalmente, como se verá hacia la mitad en una escena onírica, por un cordón umbilical, se debe al hecho de que Elliot acabe enamorándose de Claire, acaso por sentir su dependencia con respecto a su hermano, mucho menos pusilánime y bastante más decidido. Por su parte, la actriz monta en cólera al descubrir que ha estado acostándose con dos personas. Precisamente una actriz ha sido incapaz de detectar una interpretación ante ella. La prolongación de la carne, aun como metáfora de la idea de Cronenberg acerca de actuar, interpretar, es la mejor máscara para el engaño.

Al despecho de Claire, los gemelos reaccionan de modo muy diferente, ya que Elliot ni siquiera se da por aludido, al tiempo que Beverly sufre. A consecuencia de su ansiedad y poca determinación, Beverly comienza a tomar anfetaminas, hundiéndose progresivamente en un miedo patológico, sobre todo cuando Claire se va de la ciudad para rodar una nueva película. Desesperado, Beverly consigue que él y Elliot sean apartados de la práctica de la medicina por intentar operar a una mujer con un instrumental diseñado por él, reminiscente de ciertas armas prehistóricas o, como dice Antonio José Navarro (**Dirigido** nº 203), "instrumentos quirúrgicos barrocos y bárbaros para intervenir a sus pacientes monstruosas. Instrumentos que conjugan arte y ciencia, recordando sus formas a partes del cuerpo de un insecto", quizá, y eso lo digo yo, haciendo referencia al nuevo cuerpo, a la 'nueva carne' de Seth Brundle en su transformación en **La mosca** (*The fly*, 1986). No se debe olvidar en este punto la prolongación del hecho de que más tarde el instrumental sea exhibido en la galería del escultor Anders Wolleck (Stephen Lack) como si fueran objetos artísticos y lo que Elliot le dice a Claire: "¿Por qué no tenemos patrones de belleza para todo el cuerpo, por dentro y por fuera? Deberían hacer concursos de belleza para el mejor bazo, los riñones más perfectamente formados...", esto es, la monstruosidad como arte, o, por ponerlo de una manera menos taxativa, lo oculto en tanto sublimación de lo bello; cuanto encubre la existencia ha de ser necesariamente hermoso, pues en caso contrario no haría falta buscar en el arte ningún ideal de belleza o hermosura. Además, desde su inicio la historia remarca la dificultad de establecer las fronteras de la carne, de una carne y las restantes. Beverly y Elliot son exactamente iguales, y su destino, su biología común los hace indisociables. Al hablar sobre el caso real en el que se inspira la película, Linda Wolfe dice en **El profesor y la prostituta, y otras historias verdaderas de muerte y locura**, "esa duplicidad que les había conferido una misma fecha de nacimiento (...) ahora les otorgaba también una única fecha para morir".

Durante el embarazo de las mujeres, mientras el feto se va desarrollando en el útero de éstas, se produce la unidad biológica de la carne, porque la verdad es que en ese momento dos cuerpos viven en uno, ¿compartiendo un alma? Sería difícil precisar la pregunta, no obstante sí se puede concluir, con los riesgos inherentes a hacerlo de un plumazo, que el problema, la verdadera imperfección, el dolor, en fin, comienza cuando las dos partes se separan, acto en sí mismo harto elocuente por cuanto de

explícito tiene el dolor en su desarrollo. Al respecto son harto elocuentes las palabras de Claire al saber que nunca podrá tener un hijo y sugerirle Beverly la adopción: *"Nunca sería parte de mí"*.

La ginecología, por ende, le viene que ni al pelo a los dos hermanos. Primero porque les hace partícipes de la destrucción de la unidad biológica, apuntando hacia su propia ruptura al descubrir cómo algo, en este caso una mujer, se puede interponer entre ellos y poner de relieve sus diferencias. Y segundo, y más importante, por la idiosincrasia deletérea de dicha profesión, envuelta constantemente en escándalos, juicios y protestas, dada la irrupción que supone, por así decirlo, en lo más íntimo de una mujer. El ginecólogo tiene algo de mesiánico, de gurú, chamán, como atestigua la escena de la operación en la cual, mientras le visten la bata, Beverly parece un sacerdote a punto de officiar.

Volviendo una vez más al libro **Cronenberg on Cronenberg**, en él el cineasta apunta la aparente paradoja entre quienes no dudan en *"poner sus dedos sobre sus novias y se giran para decir que el concepto de ginecología es asqueroso (...)* Otro motivo por el cual la ginecología inquieta a los hombres son sus celos. Sus mujeres son exploradas mejor, y no sólo físicamente, porque, en efecto, ellos podrían coger una linterna y mirar. Pero el ginecólogo sabe dónde está todo y cómo funciona". Incluso el simple hecho de incluir en la cinta escenas de consulta, una verdadera introducción en el arcano para la mayoría de los hombres, exponiéndose en ellas la vulnerabilidad de sus mujeres y muy especialmente la ominosa mente de quienes las exploran, es demasiado desasosegante. A nadie puede parecerle interesante una profesión de tal jaez, a no ser a un maníaco de la peor especie; aún un perverso tendría miedo de esas deformidades de las que habla Beverly cuando se refiere en una ocasión al interior del cuerpo. No por otro motivo, quizá, a un nivel de superficie sería imposible determinar ningún tipo de anomalía en los gemelos o el resto de personajes de la película. Utilizar a Claire como ejemplo extremo de las anormalidades que se pueden dar dentro del cuerpo, denota una cierta anormalidad en quienes las contemplan. Friedrich Nietzsche advertía que se debía *"tener cuidado cuando se mira el abismo, porque el abismo también le mira a uno"*.

La elección de Jeremy Irons para el papel de Beverly y Elliot no podría haber sido más afortunada. Su natural flema británica y su contención interpretativa ayudan a dotar a los personajes hacia el inicio del filme de esa frialdad insana tan característica de aquellos cuyo trabajo está relacionado, directa o indirectamente, con la carne. Ya en las cuatro escenas iniciales, en opinión de José María Latorre (**Dirigido** nº 168) *"dos prólogos (...) como si, con ello, David Cronenberg quisiera afirmar desde el principio la naturaleza dual de la historia narrada"*, pues bien, ya en esas escenas se pone de manifiesto el distanciamiento de los dos hermanos con respecto al cuerpo, como si hablasen de algo ajeno a ellos, como si en él hiciesen un estudio de carácter inefable en torno a partes de un todo del cual ellos carecen. Cabe pensar que es su segmentación la que les impide tener un equilibrio entre su cuerpo y su alma.

Vale la pena mencionar, asimismo, la idea que subyace en la película, merced a la esencia de referencialidad tanto visual cuanto de otra índole, a los padres de los gemelos, y a la extraña coincidencia de que Claire no pueda tener hijos, poniendo de relieve el desamparo de éstos, cuya mayor tragedia se basa en tener conciencia de la carne ajena pero no de la propia, hasta descubrir, con horror, sus diferencias y comenzar a la sazón su proceso de muerte.

A medida que Beverly se sumerge más y más en sus temores y acude a las anfetaminas para afrontarlos, el abismo abierto entre los dos hermanos obliga a Elliot, cons-

cronenberg

ciente de la imposibilidad de vivir sin Beverly, a seguirle. De alguna manera, su descenso al abismo es al unísono un proceso de descubrimiento de la carne, acaso de su misterio, y el ineluctable proceso de deterioro que ella comporta, a nivel físico y mental. **Inseparables**, por tanto, continúa la senda trazada por **La mosca**, anterior cinta del director, y bifurca al ser humano, lo cercena, para dejar a un lado al otro, esto es, su conciencia de la carne, y en el contrario así mismo, obligado a sufrir los dictados de su alma, aún ignorante de su presencia.

El equívoco de la carne reside siempre en una cuestión de amplitud de percepción. La enfermedad despierta algo dormido: una asunción, una costumbre, un órgano incólume a la existencia, sólo puesto en marcha cuando ésta se encamina a su fin. Consiguientemente, a mi entender, no hay enfermedad comparable al envejecimiento, en sí una perturbación de la carne, en la cual se pretende ver la normalidad de un proceso evolutivo que quizá el hombre no debería atravesar, pero que se acepta sumiso, no sé si porque le intimidarían los posibles resultados si intentase frenar lo inexorable. Me consta que la inmortalidad sería exasperante sobremanera e impediría la existencia humana; a Dios sólo cabe imaginarlo con dolor de migraña, plagado por el insomnio y el sudor, los espasmos y las babas.

Beverly y Elliot Mantle son seres asidos a una actitud, una profesión que los mantiene en estado embrionario, son dos proyectos no llevados a cabo, no natos. Por eso ha de ser Claire, con su útero de múltiples entradas, la que provoque en ellos un parto y un nacimiento cuyos frutos son la diferencia y el dolor implícito en ella. Así, el sexo, como en casi toda la obra de Cronenberg, es el incoador de una nueva actitud, alienante o disgregadora dependiendo del caso. **Vinieron de dentro de...** (*Shivers*, 1975) o **Rabia** (*Rabid*, 1976), por poner dos casos, pergeñan un intento de crear una nueva raza, ejemplificada en la primera, y su destrucción, ejemplificada en la segunda; ambas, empero, insisten en una 'nueva carne' fruto de la ciencia, como se anuncia una 'nueva carne' en **Videodrome** (1982), a consecuencia en ésta de la imagen, o como se anuncia "una nueva carne por medio de la tecnología" en **Crash** (1996). Algo cambia en el mundo, provocando acto seguido un cambio en el ser humano, no sólo a nivel psicológico, sino también a nivel corporal. A los gemelos de **Inseparables** la 'nueva carne' les nace cuando ambos comprenden la naturaleza de su diferencia, aquella monstruosidad que llevan tiempo viendo en el interior de los demás, y no pueden aceptarla, aceptando sin embargo un destino común para no tener que afrontar su soledad en el universo. La carne crea ejércitos en su comunión, tales como el de inquilinos de las Starliner Towers de **Vinieron de dentro de...**, y un profundo desamparo cuando uno se apercibe, tal cual le sucede a los gemelos Mantle, de la soledad del alma, tan aterradora como el miedo de Pascal al decir en sus **Pensamientos** (Aguilar: Barcelona, 1990) "*Me estremece el silencio eterno de esos espacios infinitos*". La única solución ante el horror propio, claro, es el suicidio, pero uno siempre se pregunta el porqué del descaro de los demás, que se cobijan en muecas que apartan su vista de sí mismos y dirigen hacia otros sus miradas para no perderse el espectáculo.

Solos en su apartamento, en un ineluctable proceso de muerte, Beverly y Elliot vuelven a ser niños, comiendo tarta y bebiendo soda con la fruición de los infantes, preparándose para empezar a ser hombres de una vez, aunque sea a costa de su propia vida. Muerto Elliot, Beverly tiene la posibilidad de irse, pero a dónde. Al final, se quiera o no, uno siempre regresa a casa: esa eternidad sin luz, según Nabokov, entre la cual se cuelan tenues rayos que algunos dan en llamar vida.