

TEMA Y NARRACIÓN EN *EYES WIDE SHUT*

Marcos Cánovas Méndez

*Facultad de Ciencias Humanas,
Traducción y Documentación
Universidad de Vic
C. Laura 13
08500 Vic
mcanovas@uric.cat*

ABSTRACT: *The narrative and thematic complexity of the film Eyes Wide Shut, directed by Stanley Kubrick, requires an interpretation that takes into account the interrelation between the subject of the film, the plot and the novella on which it is based, Traumnovelle (Dream Story), by Arthur Schnitzler. The plot revolves around a single theme, the sexual impulses of a couple –and the dreams and fantasies related to them– in a story where sexual episodes follow one another throughout. The scenes portrayed are a projection of the unconscious mind (in dreams, in fantasies, and also in far-fetched reality), acquiring increasing intensity till the bathos of everyday life returns at the end of the film.*

KEY WORDS: *Eyes Wide Shut; Stanley Kubrick; cinema; narrative subject; plot; unconscious mind, dream.*

NÚCLEO TEMÁTICO Y TRAMA

Las interpretaciones que hacen los espectadores de una película, no sólo con respecto al tema sino también en algunos casos sobre el hilo argumental, pueden ser muy diversas e incluso contradictorias: cada espectador construye, literalmente, su película. La diversidad de lecturas que se derivan de las críticas y los estudios centrados en *Eyes Wide Shut* hacen pensar que, en este caso, la afirmación resulta especialmente apropiada. Así, la película de Stanley Kubrick llamó de entrada la atención por lo que había anticipado la publicidad respecto a la intensidad de su contenido sexual y, de hecho, algunas de las críticas que se publicaron se enfocaron básicamente desde esta perspectiva temática (y en ocasiones con opiniones muy desfavorables; respecto a las reacciones que suscitó la película, ver Herr, 2000, 76-81). Sin embargo, pronto fueron apareciendo los matices, por ejemplo, en la crítica de Janet Manslet: "This is a dead-serious film about

SUBJECT AND ACCOUNT IN EYES WIDE SHUT

RESUMEN: A partir de la complejidad argumental y temática de la película *Eyes Wide Shut*, dirigida por Stanley Kubrick, se presenta una propuesta interpretativa que analiza la relación entre el tema de la película, la trama narrativa y la novela en que se basa, *Traumnovelle (Relato soñado)*, de Arthur Schnitzler. La estructura argumental se sostiene en un elemento temático específico, los impulsos sexuales de una pareja –y los sueños y las fantasías vinculados–, en una trama en la que se suceden episodios que representan estos impulsos. Las escenas proyectan las tendencias del inconsciente de los personajes (en sueños, en fantasías y también en situaciones dudosamente reales) de forma cada vez más intensa, hasta llegar al anticlímax de cotidianidad con que concluye la película.

PALABRAS CLAVE: *Eyes Wide Shut; Stanley Kubrick; cine; tema narrativo; trama; inconsciente; sueño.*

sexual yearnings, one that flirts with ridicule yet sustains its fundamental eeriness and gravity throughout" (1999). También se ha analizado la película, desde un punto de vista sociológico, como una representación de "the capital of the global American empire at the end of the American Century, is one in which the wealthy, powerful, and privileged use the rest of us like throwaway products, covering up their crimes with pretty pictures, shiny surfaces, and murder, ultimately dooming their own children to lives of servitude and whoredom" (Kreider, 2000). La que sigue, en definitiva, es una más de las lecturas posibles¹.

La ambigüedad de la película se hace presente, pues, desde el mismo momento en que se quiere determinar el asunto de que trata: varios elementos pueden centrar el esquema temático y, según cómo se interpreten, se obtendrán diferentes versiones: ¿cine erótico?, ¿crítica social?, ¿otra cosa? En todo caso, encontramos que hay una clara línea argumental vinculada a los avatares en una rela-

ción de pareja y a los sentimientos relacionados con la pulsión sexual. Estos sentimientos, no siempre evidentes o controlables, parten a menudo de una contradicción: el deseo de los dos miembros de la pareja de mantener las convenciones matrimoniales se enfrenta al impulso promiscuo que cada uno de ellos experimenta en algún momento, el cual genera a su vez, como reacción, los celos del otro; como apunta Michael Herr, en *Eyes Wide Shut* "the subject isn't sex and thrills but marriage and fidelity" (2000, 82). Al desatarse estos deseos generalmente contenidos, se produce una tensión que proporciona una alta carga emocional a la relación de pareja –y a la propia película–. De hecho, la dialéctica que surge de la oposición entre las tendencias centrípetas y centrífugas de los protagonistas –por así llamarlas– es tan potente que sirve de combustible a toda la trama: se va produciendo una intensificación emocional a medida que se repiten determinados esquemas narrativos –que se comentarán en las páginas que siguen y tienen que ver con la representación de estos impulsos–, hasta que la tensión llega al máximo y acaba desembocando en el anticlímax final. A partir de esta primera oposición, centrada en el aspecto sexual de la relación, podemos identificar más elementos que actúan como soportes narrativos duales y antitéticos y que refuerzan paralelamente la tensión u oposición entre estabilidad e inclinación a hacer realidad las fantasías eróticas de mantener relaciones extramatrimoniales: así, las oposiciones entre la cordura y el desenfreno, o entre el sueño (a veces como fantasía) y la realidad tienen un peso importante en la película.

Al inicio, una serie de imágenes cotidianas (incluso podríamos decir que provocadoramente cotidianas, en algún caso) conforman la caracterización de la pareja protagonista, Alice y Bill Harford, que junto con su hija forman una familia acomodada, de una modernidad tan aparentemente envidiable como convencional. Esta imagen es todavía coherente con la asistencia de la pareja a una fiesta de Navidad en la que, sin embargo, pronto empezarán a surgir factores que despertarán las primeras sensaciones perturbadoras a los personajes: Alice, que ha visto a Bill manteniendo una animada conversación con dos jóvenes muy atractivas, algo bebida, coquetea con Sandor, un elegante húngaro que intenta seducirla. Ella no sabe que Bill no podrá quedarse mucho rato con las chicas porque, a petición de Victor Ziegler, el rico anfitrión de la fiesta, deberá dejarlas para ir a socorrer, como médico, a una

mujer intoxicada por drogas (este incidente tiene también una alta carga sexual implícita).

Estos factores desencadenan a la noche siguiente un primer afloramiento de sentimientos ocultos: Alice, tras un estallido de celos debido al episodio de Bill con las dos chicas, confiesa que, un año antes, durante unas vacaciones, estuvo a punto de dejarlo todo por un oficial de la armada del cual se enamoró y a quien no conocía; si no se marchó con él, fue porque el oficial no se lo pidió. Bill (con el espectador) se da cuenta de que la frontera entre las situaciones posibles, las cotidianas y esperadas por un lado, y las sobrevenidas e inesperadas por otro, es en realidad muy débil, incluso en el caso de un matrimonio que puede parecer perfectamente estable, de la misma manera que los sentimientos e impulsos sexuales de una persona, su pareja en este caso, están lejos de ser controlados. Todo está pendiente de un hilo. Pese al desasosiego que le ha producido la confesión de Alice, Bill no puede evitar salir para ir a ver a la familia de un paciente, el cual, según le comunican, acaba de morir.

La declaración de Alice cierra el primer círculo de la historia, el del reconocimiento verbal por parte del personaje femenino de un aspecto incontrolable de su personalidad que se opone a la deseada tranquilidad matrimonial. Dentro del esquema de la película, este episodio se caracteriza, a diferencia de otros, por estar referido al pasado y porque se describe sólo con las palabras del personaje, no con imágenes que reconstruyan la escena para el espectador.

Aun así, a Bill sí que le genera visiones subjetivas (las que imagina de su mujer con el oficial) que se reiterarán a lo largo de la película y que actúan como un desencadenante fundamental de su propio círculo (que no será un recuerdo sino que se desarrollará en el presente). Y ahora serán también las imágenes, no solo las palabras, las que construirán la escena para el espectador. Además, si en el caso de Alice se trataba exclusivamente de un proceso mental, imaginario en el recuerdo y, por lo tanto, interno, las fantasías de Bill, espoleadas por el deseo de vengarse de la ficción de infidelidad que ha construido Alice, quedarán plasmadas por la vía de representaciones externas.

Una serie de episodios se añaden, pues, a los que ya se han comentado de la fiesta y de la confesión de Alice: la visita a la casa del difunto (cuya hija, sorprendentemente, declara

a Bill su amor), el incidente con un grupo de gamberros que dan un empujón a Bill, el encuentro con la prostituta Domino, la asistencia al local donde toca el amigo pianista de Bill, Nick Nightingale (con la información sobre unas ceremonias peculiares), la visita a una tienda de alquiler de disfraces y, finalmente, como acontecimiento central, la extraña ceremonia orgiástica en una mansión lujosa (a la que Bill asiste a partir de los datos que le ha dado el pianista). Estos episodios se pueden interpretar, además, como transiciones del consciente al inconsciente, como después se comentará.

A menudo, las connotaciones sexuales de las diferentes situaciones mencionadas son evidentes: la declaración de amor de la hija del muerto, la conversación con la prostituta Domino, las insinuaciones del pianista sobre lo que entrevió la última vez que asistió a una de las ceremonias y la actuación de la hija del tendero (claramente menor de edad pero que en un lugar escondido del local mantiene relaciones sexuales con hombres mayores que ella, lo cual, aparentemente, provoca la irritación del padre cuando lo descubre). Finalmente, está el ritual de la ceremonia, que tiene un importante contenido sexual. Y la característica común de todas estas situaciones es que Bill no llega a mantener relaciones sexuales reales en ningún caso, aunque aparentemente se le van abriendo diversas puertas. El hecho de que no llegue a consumir ninguna de las oportunidades está probablemente lejos de ser casual y se puede interpretar como un reflejo de la propia inhibición de Bill: la inhibición también forma parte de estas peripecias, que hasta en eso parecen construidas a la medida de los impulsos del protagonista.

El grado de probabilidad de las situaciones que se presentan disminuye progresivamente y juega con los límites de lo verosímil, hasta llegar a las escenas de la orgía en la mansión. Si hasta aquel momento podría interpretarse que Bill va alejándose despacio del mundo real para flotar lentamente en estados de semiinconsciencia, la llegada a la mansión supondría la entrada en una inconsciencia no fácilmente distinguible de la del sueño. Allí, el espectador se encuentra con la recreación de espacios y rituales de reminiscencias plenamente oníricas y, ciertamente, la fuerte dosis de irrealidad que se percibe en torno a la ceremonia es difícil de encajar en el esquema del resto de escenarios de la película. El entorno puede representar nuevamente la proyección de los deseos ocultos de Bill que ya había

tenido lugar en otros contextos, en situaciones que habían servido para intensificar progresivamente los efectos de la fiesta de Navidad y la confesión de Alice –de cuyo contenido, de alguna manera y desde la perspectiva de Bill, es equivalente la ceremonia orgiástica, la asistencia a la cual este también terminará confesando–. Si el imaginario de Alice, como representación de sentimientos y deseos incontrolables, se sitúa en aquello que le pasó por la cabeza en un momento del pasado –conectado con la realidad, aunque no realizado–, el de Bill se vincula con un entorno supuestamente real –pero en el linde de lo verosímil– que tiene para él la poderosa atracción de lo prohibido y que se relaciona, muy concretamente, con fantasías sexuales.

A Bill ya le había atraído Domino, pero el entorno era demasiado realista –demasiado consciente–: renunció a tener relaciones sexuales –una llamada de Alice al móvil fue decisiva–, pero no parece que quiera renunciar a la mujer enmascarada de la mansión, con la cual se muestra dispuesto a irse adonde sea –igual que Alice con el oficial–. Ya se ha hablado de ambigüedad: la situación se podría entender perfectamente como un sueño de Bill. El escenario orgiástico es, de hecho, el reflejo de un sueño. Un sueño con los ojos completamente abiertos, si la traducción del título de la película fuera posible².

Sin embargo, Bill acaba expulsado del sueño y de la mansión. Aparentemente, ha corrido un gran peligro y, además, ha abierto procesos de consecuencias imprevisibles: no sabe qué sucederá con el pianista y, sobre todo, qué pasará con la chica enmascarada, que parece haberse ofrecido en sacrificio para que él se pueda ir. Si seguimos con la hipótesis del sueño, ¿son estos factores mecanismos del inconsciente de Bill para deshacerse de los deseos que ponen en peligro su estabilidad matrimonial, o, en función de sus prejuicios morales, para ser castigado por sus supuestas culpas sexuales? También se podría interpretar que, en el inconsciente que representa la escena, el peligro de que le avisan es el peligro en que considera que pone su relación matrimonial: su propia inhibición y sentimiento de culpa son los que lo expulsan de la mansión.

Cuando Bill vuelve a casa, los deseos secretos vuelven a aflorar. En este caso, se trata de Alice, que está en pleno sueño –y soñando– cuando Bill la despierta. El juego sueño-realidad-imaginación acaba reflejando todas las combinaciones posibles: ahora ya no es, como la primera

vez, el recuerdo de algo que ella imaginó, ni tampoco el escenario de la ceremonia, que parece una proyección de los sueños de Bill, sino exactamente un sueño de la propia Alice, en el cual ella mantiene relaciones sexuales con el oficial de la armada y con otros hombres ante la mirada de Bill, de quien se ríe. Como cabría esperar, el relato por parte de Alice de este sueño realimenta los celos y los procesos inconscientes de Bill.

Bill dedica el día siguiente a intentar averiguar qué pasó realmente, pero no encuentra una respuesta clara: nosotros, espectadores, también podemos, paralelamente, intentar adivinar el sentido de lo que se ha visto. Los procesos abiertos, a la vez que se pueden seguir interpretando en clave del inconsciente, establecen otro factor temático importante: la incertidumbre sobre la realidad de las cosas. Bill tiene indicios sobre una salida de la ciudad apresurada y violenta por parte del pianista, pero, aunque no lo sabrá todo, sospecha hasta qué punto llega la violencia: ¿no justificaría también así su vida sensata frente a la del amigo bohemio a quien, en algún momento de la noche anterior, antes de la ceremonia, envidió? Encuentra muerta a la que parece la chica del antifaz, pero no puede saber si muere por una sobredosis accidental o provocada: ¿es realmente la misma mujer que la de la ceremonia de la noche antes? ¿Podemos establecer alguna relación entre esta Amanda Curran y la mujer drogada de la fiesta de Navidad, Mandy? Cuando Bill devuelve el disfraz, ve otra vez a la hija del tendero con los adultos de la noche anterior, pero ahora con el consentimiento del padre: debe rectificar el juicio que hizo el día antes, porque el padre no estaba enfadado porque abusaran de su hija, sino, probablemente, por la falta de acuerdo acerca de las condiciones económicas del trato. Va a ver a la prostituta Domino a su casa y no la encuentra, pero sí encuentra a su compañera de piso, con quien parece decidido a tener una relación sexual; la iniciativa se corta cuando la chica le dice que Domino acaba de saber que tiene SIDA.

La percepción que tiene Bill de la realidad debe readaptarse constantemente respecto a sus impresiones del día anterior, y en este contexto se sitúa la conversación con Ziegler a partir del encuentro que este le propone: así, contra lo que las apariencias parecían indicar, Ziegler –quien, según él mismo dice, había estado en la orgía– afirma que todo había sido un montaje para asustar a Bill, que el pianista se había ido a su casa de Seattle sin más problemas que un

moratón en un ojo y que la muerte de la chica –la misma de la orgía y de la fiesta de Navidad, en efecto– no había sido un asesinato, sino un accidente debido a su adicción a las drogas –y el propio Bill, cuando la atendió en casa de Ziegler, la había avisado de los riesgos que corría–. La realidad de Bill resulta permanentemente incierta, del mismo modo que los sueños de Alice parecen tan verosímiles como la propia realidad y que los episodios reales del ritual de la mansión se acercan a construcciones oníricas.

Cuando Bill vuelve a casa, ve la máscara del disfraz, que creía perdida, sobre la cama, junto a Alice: esto lo lleva a confesar su peripecia y su propio deseo. Finalmente, la verbalización de los deseos de los personajes, uno frente al otro, parece hacerlos caer en un estado de agotamiento y desconcierto que actúa como catarsis y los conduce a la aceptación mutua con que acaba la película.

La pulsión sexual más allá de la pareja y las fuerzas del inconsciente en el marco de las relaciones del matrimonio acaban determinando, pues, tanto los ejes centrales de la trama (el pensamiento de Alice, las aventuras de Bill y el sueño final del Alice) como los episodios paralelos que preparan, acompañan y refuerzan estos ejes centrales. Encontramos una reflexión sobre los miedos, los celos, la relatividad de lo que es seguro y lo que no lo es, la interacción entre sueño y realidad, la provisionalidad de los estados de la vida, los sentimientos de los que no siempre somos conscientes, lo que acontece de incontrollable en nosotros mismos... Los episodios que se suceden inciden siempre en las mismas cuestiones y se presentan a la vez como reiteración y variación, como una rueda de círculos concéntricos, todos iguales y a la vez diferentes. La variación en la manera de presentar las situaciones (pensamiento que se narra, realidad que se vive pero que a veces parece un sueño, sueño del cual el espectador de la película ve imágenes) contiene una reiteración temática y de procedimiento: siempre se nota con fuerza el trasfondo inconsciente y siempre un miembro de la pareja acaba haciendo saber al otro que ha vivido una experiencia transgresora o en el límite de la transgresión, tanto si la experiencia es real como si es imaginaria o soñada; de hecho, esta transmisión, repetida con insistencia en los dos sentidos posibles (de Alice a Bill y viceversa), de una información que en esencia es siempre la misma con formas diversas explica el crecimiento de la tensión entre ambos personajes y la distensión final: desde la perspectiva del

desarrollo narrativo, el que la información sobre lo que les pasa circule entre ellos es tan importante como la propia existencia de los procesos individuales de los inconscientes respectivos.

Cabe hacer una lectura, por otra parte, de lo que representa la parte final de la trama. La pareja parece reencontrarse después de las perturbaciones intensas por las que ha pasado. Además, ni Bill ni Alice han llegado a tener relaciones sexuales reales fuera del matrimonio (Alice tiene relaciones sexuales extramatrimoniales, pero en sueños; por otro lado, como se ha comentado arriba, las experiencias fuera del matrimonio de Bill en el mundo –¿real?– no se concretan en relaciones sexuales). Esto, junto con esa especie de final feliz, ¿debe hacer pensar que hay una moraleja que dice que el matrimonio se salva entre otras cosas gracias a haber mantenido intacta la fidelidad física? No parece que una respuesta afirmativa –que implique una lectura moral de la película– tenga que ser imprescindible. Más bien se trataría de crear un marco argumental en el que la fidelidad aparece como un valor de la pareja: por esta razón, los impulsos del inconsciente que marcan la tendencia contraria aportan una considerable tensión narrativa. De hecho, si estos impulsos se aceptaran como tales y los personajes tuvieran relaciones sexuales fuera de la pareja sin mayor problema, la historia quedaría descafeinada; en realidad, no existiría la película que conocemos, sino otra muy diferente. La intensidad se basa, por lo tanto, en la contradicción entre aquello que parecen querer racionalmente unos personajes que forman un matrimonio de clase media convencional y la fuerza de unos impulsos que no pueden evitar, contradicción representada por el goce que une sufrimiento y desasosiego con un placer que tiende a estar oculto y que probablemente no es menos intenso que el sufrimiento. La película experimenta con los límites de la pareja, pero no de la pareja en general, sino de *esta* pareja, con sus creencias, inhibiciones y prejuicios específicos (una pareja que puede ser, eso sí, representativa de determinada tipología). Desde esta perspectiva, el personaje de Víctor Ziegler marca un contrapunto y supone una salida a los impulsos eróticos alternativa a la de Alice y Bill que no resulta desconocida para la doble moral burguesa: por parte del hombre, se trata de llevar a término sin problemas –pero con cierta discreción– las relaciones extramatrimoniales, mientras que la mujer, o bien no quiere ver estas aventuras, o bien las acepta como un inconveniente (o no) que forma parte del contrato implícito de su matrimonio.

De hecho, Víctor Ziegler puede representar una especie de espejo hipotético de Bill, porque está varios pasos más allá en el camino que se le abre a este. Así, como apunta Randy Rasmussen, Ziegler es “what Bill Harford could become without much difficulty” (2001, 353). No parece que Bill vaya a seguir el ejemplo de Ziegler, pero era una posibilidad.

YES WIDE SHUT Y TRAUMNOVELLE

Llegados a este punto, conviene destacar un aspecto fundamental: el tema y la estructura compositiva de la película son también el tema y el esquema narrativo del relato en el cual se basa la obra de Kubrick. De esta manera, *Eyes Wide Shut* es muy fiel al libro *Traumnovelle (Relato soñado)*, de Arthur Schnitzler. El guión de la película añade episodios (sobre todo, Ziegler y lo que tiene que ver con él) y cambia los nombres de los personajes y la ubicación temporal y espacial de la trama, pero presenta la misma estructura narrativa basada en el desencadenamiento de acciones a partir de sucesos activados por tendencias inconscientes.

También el núcleo temático coincide esencialmente en las dos obras. En este punto, resulta interesante traer a colación un comentario que realiza Jonathan Rosenbaum: “Kubrick made his movie convinced that relationships between couples haven’t significantly changed over the past seventy-odd years, and whether you find it a success probably depends on whether you agree with him (2006, 627)”. Como se ha comentado arriba, el modelo de relación no contempla la atracción sexual fuera de la propia pareja: el término “infidelidad” (real, soñada o imaginada) alude a estos impulsos, que se perciben como engaño o traición (aunque sean difícilmente evitables, lo que asegura cierto desasosiego inherente al propio modelo). Probablemente, en el momento en que se sitúa la acción de la película, finales del siglo XX, hay opciones de pareja que contemplan otras posibilidades, opciones que quizás serían más infrecuentes en 1920 o chocarían estruendosamente con la moral dominante en la época, pero también es cierto que la tipología de matrimonio “estándar” de hacia 1990 continúa siendo la que convierte en tabú (y, al mismo tiempo, en morbosamente apetecible) la atracción sexual fuera de la pareja. Como se señalaba arriba, sin este modelo de

relación, sin los límites que marca, la película perdería su fuerza y, en este sentido, Rosebaum apunta la clave de que se acepte o no la adaptación fílmica del relato: no se puede entrar en la película si el modelo de pareja, idéntico al de la novela, no resulta verosímil en el marco que se propone en el film.

Porque, ciertamente, las dos obras proponen marcos de referencia temporal y espacial diferentes. En el caso del libro, se trata de la Viena de los alrededores de 1920. La película, sin embargo, sitúa la acción en Nueva York, en los años 90 del siglo XX (una Nueva York, en cualquier caso, recreada en los estudios de Londres donde se rodó la película). Los elementos del escenario que provienen de la novela se adaptan a la reinterpretación cinematográfica, mientras que, como decíamos, los aspectos temáticos, el desarrollo de la trama y la caracterización de los personajes (Albertine y Fridolin, en la novela) no cambian de forma sustancial. Se puede considerar, sin embargo, un marco especial que es coincidente en las dos obras y funciona con parámetros independientes. Se trata de la secreta ceremonia orgiástica en la mansión. Los vestidos de los personajes, sus actitudes y hasta las normas sociales del entorno (que, aparentemente, incluyen castigos terribles) tienen unas características propias que no coinciden con las del marco de la realidad externa que crea la ficción de cada una de las obras: ya hemos dicho que, si bien forma parte del mundo real, esta ceremonia tiene un papel que parece proyectar los sueños de Bill (que podrían ser un arquetipo de las fantasías sexuales masculinas, en contraposición a los sueños eróticos femeninos, más vinculados a situaciones reales y representados por los de Alice). En realidad, si en cada caso (novela y película), se aísla el submarco de la ceremonia del marco general de las obras, se puede ver que, en este entorno concreto, las diferencias son mucho más pequeñas que las que se pueden establecer entre la Viena de 1920 y la Nueva York de finales del siglo XX. La ceremonia constituye un episodio fundamental en la trama y su posible interpretación, en el caso concreto de la película, es una de las fuentes de ambigüedad, como se ha comentado más arriba. De este modo, se da la circunstancia de que la escena, que presenta un aspecto atemporal y unas normas sociales internas que son específicas e independientes del mundo del entorno, pasa directamente de la novela a la película y es la parte de la trama que tiene un significado más abierto, de manera coherente con su carácter próximo a una representación onírica. Aun cuando se trata de un

aspecto que, en definitiva, responde a la impresión individual de los receptores, nos podríamos arriesgar a decir que quizás la percepción de la ambigüedad es más grande todavía cuando el espectador descodifica la escena desde las expectativas que le proporciona el marco general de una recreación cinematográfica contemporánea de la ciudad de Nueva York que cuando el lector se acerca al libro a partir del imaginario que espera de una construcción novelística de la Viena de 1920: el espectador contemporáneo sabe lo inusual que es lo que se presenta en la película, mientras que para el lector de la novela igualmente contemporáneo se reconstruye una realidad más alejada y resulta más difícil para él saber hasta qué punto aquella ceremonia es más o menos exótica en el entorno que se describe, porque también ese entorno es un poco exótico, por la mayor lejanía temporal: se trata de un tipo de sociedad que el lector contemporáneo no ha conocido directamente. Para el espectador del film, aparece una ceremonia inusual en una sociedad reconocible, mientras que si este mismo espectador se convierte en lector de la novela, encuentra que la ceremonia resulta igualmente inusual, pero no puede precisar hasta qué punto lo es en relación con una sociedad que no puede reconocer del todo. En este sentido, el ejercicio de descontextualizar y recontextualizar la trama en el paso del libro a la película tiene el riesgo añadido de que algo tan particular (y esencial en la historia) como la ceremonia orgiástica pueda dificultar la coherencia interna, en términos de verosimilitud, de la película. De manera parecida a lo que sucede con el modelo de pareja, que se traslada directamente de la novela a la película sin que lo modifique el salto temporal, el riesgo aquí no es pequeño, porque si fracasa la verosimilitud de esta escena, también fracasa la película. En todo caso, la credibilidad es mucho más fácil si se busca no a partir de la coherencia del escenario con respecto al mundo real, sino, como se apuntaba, desde la consideración de este espacio como una proyección del inconsciente de Bill.

Finalmente, este episodio que parece un sueño también conecta con el enigma de los títulos, el de la película y el de la novela, sobre los que ya se ha dicho alguna cosa más arriba, y en este caso hay que hablar nuevamente de la transposición del relato escrito al fílmico. En *Traumnovelle*, ¿cuál es el relato soñado? ¿Solo el de Albertine, narrado por ella misma? ¿O también el de la experiencia de Fridolin? Los dos, probablemente: el sueño irrumpe en el mundo real y el mundo real se hace proyección de los

sueños. Y lo mismo sucede con el juego de palabras de *Eyes Wide Shut*: cuando los párpados están cerrados, los ojos están bien abiertos al sueño, un sueño que puede ser convencional pero también el de una realidad que se hace onírica, y en los dos casos representa lo mismo, las tendencias que están más allá del yo consciente; como señala Jonathan Rosenbaum, "it continually and ambiguously crosses back and forth between fantasy and waking reality" (2006, 626-627). Las fantasías sexuales de cada uno de los miembros de la pareja, tanto desde la perspectiva de la percepción de las propias como de la contempla-

ción de las del otro, producen en la mente consciente una inquietud no exenta de cierto secreto placer. En este carácter ambivalente de aquello a lo que se asoman los personajes está la atracción y el peligro. "We should be grateful... that we have managed to survive through all our adventures, whether they are real or only a dream", dice Alice al final de la película. El sueño es una ventana al inconsciente y al mismo tiempo una metáfora del inconsciente, mientras que la realidad se puede convertir en una proyección de ambos, sueño e inconsciente: de esto nos hablan Schnitzler y Kubrick.

NOTAS

- 1 En Krohn, 2007, 80-86, se recogen más perspectivas, que incluyen, por ejemplo, la interpretación del film como una "comedia del recasamiento", en la estela de películas de los años treinta.
- 2 Phillips y Hill relacionan el título con el de la novela corta en que se basa la película, *Traumnovelle –Relato soñado–*, de Arthur Schnitzler: "The film's title is a reference to the novella's title, in that 'eyes wide shut' suggests a dream, or 'seeing with your eyes closed'"; (2002, 104).

BIBLIOGRAFÍA

- Herr, Michael (2000): *Kubrick*, New York, Grove Press.
- Hill, Rodney; Phillips, Gene D. (2002): *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*, New York, Checkmark Books.
- Kreider, Tim (2000): "Introducing Sociology. A Review of Eyes Wide Shut", en *Film Quarterly*, vol. 53, n.º 3, 41-48 (en: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0096.html>).
- Krohn, Bill (2007): *Stanley Kubrick*, Paris, Cahiers du cinéma-El País.
- Maslim, Janet (1999): "Film Review; Bedroom Odyssey", *New York Times*, 16 de julio.
- Rasmussen, Randy (2001): *Stanley Kubrick. Seven Films Analyzed*, Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Rosenbaum, Jonathan (2006): "In Dreams Begin Responsibilities", en Phillip Lopate (ed.): *American Movie Critics. An Anthology from the Silents Until Now*, New York, The Library of America, 626-634.
- Schnitzler, Arthur (2008): *Traumnovelle*, Nordestedt, GRIN Verlag. Traducción española (2008): *Relato soñado*, traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, El Acatilado.

Recibido: 20 de septiembre de 2009

Aceptado: 20 de diciembre de 2009