

# Ojos bien cerrados: la “sublime adaptación” de lo ominoso

ALIBER ESCOBAR

Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México

RESUMEN / El artículo se divide en dos partes. La primera consiste en una interpretación psicoanalítica de las aportaciones de la adaptación que Stanley Kubrick hace del *Relato soñado* de Arthur Schnitzler, en **Ojos bien cerrados**. En la segunda se analiza muy brevemente la manera en que el director saca provecho del lenguaje cinematográfico, para potencializar los efectos de lo ominoso de la obra literaria, al provocar un goce escópico en el espectador basado en mecanismos inconscientes como la identificación y la proyección a través de un texto filmico que es angustioso, mortificante y satisfactorio a la vez.

PALABRAS CLAVE / psicoanálisis, adaptación, ominoso.

ABSTRACT / The article is divided in two parts. The first consists of a psychoanalytic interpretation of the contributions of Stanley Kubrick's adaptation of Arthur Schnitzler's *Dream Story*, in **Eyes Wide Shut**. In the second one, the way in which the director takes advantage of the cinematographic language to potentiate the effects of the ominousness of the literary work, by provoking a scopic enjoyment in the spectator based on unconscious mechanisms such as identification and projection through a filmic text that is agonizing, mortifying and satisfying at the same time, is analyzed very briefly.

KEYWORDS / psychoanalysis, adaptation, ominous.



*Ojos bien cerrados*  
(Stanley Kubrick, 1999).

...de lo terrible lo bello no es más que ese grado que aún soportamos. Y si lo admiramos es porque en su calma desdeña destruirnos.

Rilke

**E**n 1757, Edmund Burke define lo sublime como “la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”; se refiere al dolor y al peligro, en tanto hay dolores y trances que “pueden ser y son deliciosos” (2001, p. 29). Así, lo concibe como el sentimiento estético más intenso y paradójico; algo horroroso que a la vez resulta gozoso.

Treinta y cinco años más tarde, en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Immanuel Kant advierte que “las diferentes sensaciones del placer o displeacer no obedecen tanto a la condición de las cosas externas que las suscitan sino a la sensibilidad propia del ser humano” (2011, p. 3); con ello descentra la cualidad de sublimidad del objeto, para ubicarla en el sujeto. Si un objeto como fuente de satisfacción es sublime para alguien, puede no serlo para otros, por lo que acceder a lo sublime tiene que ver con una facultad singular de sentirlo. Asimismo, para Kant, las experiencias de lo sublime “producen agrado, pero unido a terror” (p. 4), y para disfrutarlas hay que tener la capacidad de apreciar y gozar de esa ambivalencia contradictoria.

El filósofo relaciona lo sublime con la idea de profundidad e infinitud (p. 31), y reconoce una dificultad o inadecuación para la apreciación general de su magnitud. Es por eso que adjudica al sentimiento de lo sublime un movimiento del espíritu, una dinámica estética a la que no cualquiera accede y que no existe cuando se contempla

apaciblemente lo bello, porque lo sublime es “de distinta naturaleza” (p. 5); horroroso, terrorífico, monstruoso. De ahí que resulte en algo que perturba el gusto y la sensibilidad, porque se encuentra más allá de sus límites.

Poco más de una década después, F. W. J. von Schelling pronuncia una serie de conferencias en la Universidad de Jena, donde también relaciona lo sublime con la falta de limitación, pero ahí no sigue a Kant, sino a Friedrich Schiller, y lo define como lo “infinito-sensible”, porque su intuición es estética. Esto implica que lo sublime, a pesar de ser infinito, se vuelve finito en tanto es perceptible y se concibe como “símbolo de lo infinito”. Ese símbolo de lo “ilimitado e informe” sólo es posible a partir de su representación como ausencia o “carencia de forma” (Schelling, 1999, p. 152), de ahí que el caos sea “la intuición fundamental de lo sublime” (p. 146). Asimismo, para el filósofo, “lo sublime (...) purifica el alma librándola del simple sufrimiento” (p. 144), lo que sugiere que sustituye el sufrimiento por una satisfacción más compleja.

En 1817, Ernst Hoffman publica su célebre cuento: *El hombre de arena*, cuyo *leitmotiv* es la manifestación de lo siniestro en la vida de Nataniel, su personaje principal. La historia versa sobre un poder diabólico que irrumpe en el protagonista y se revela como parte de su “naturaleza invisible”, maligna, autodestructiva que, sin embargo, él percibirá como “extraña”. Se presenta así la noción del doble, que se vuelve metaficcional, porque incluso Hoffman se despliega en un narrador de tercera a primera persona, que nos habla. Así, lo siniestro se materializa en el desconocimiento y la proyección hacia el exterior de aquello perturbador cuyo origen es propio y familiar.

Poco más de un siglo después, Sigmund Freud escribe un ensayo llamado “Lo ominoso”, donde pareciese que condensa lo sublime de Burke y Kant, con lo siniestro de Hoffman, para concebir aquello natural y familiar de origen, que ha devenido extraño, terrorífico, repulsivo y perturbador, gracias a la represión. De hecho, el psicoanalista colige y reafirma la complejidad y la ambivalencia de lo ominoso a partir de Schelling, que, según el psicoanalista, define este sentimiento

como “todo lo que destinado a permanecer en secreto, en lo oculto [porque es obsceno], ha salido a la luz [porque es gozoso]” (Freud, 1998, p. 225).

En 1925, Arthur Schnitzler, médico, literato, contemporáneo y vecino de Freud, publica su novela *Relato soñado*, que expresa de manera sublime la forma en que lo familiar se vuelve extraño, a través de la aventura sexual y onírica de una pareja. La conexión entre el literato y el psicoanalista es bien conocida, pues en una correspondencia fechada el 14 de mayo de 1922, Freud reconoció en Schnitzler a un literato que tenía opiniones muy armoniosas con las del psicoanálisis, ya que “bajo su superficie poética, [parecía hallar] las mismas anticipadas suposiciones, intereses y conclusiones” del psicoanálisis (Freud, 1963, p. 383).

Casi seis décadas después —en *Lo bello y lo siniestro*—, Eugenio Trías reitera que “lo siniestro constituye condición y límite de lo bello”, por lo que “la belleza es siempre un velo” de lo siniestro (2006, p. 54), es decir, su lado soportable. Sin embargo, lo más destacable de su ensayo es que explicita algo que no había sido enunciado de forma tan clara hasta ese momento, a saber, que en el sentimiento de lo sublime hay “un goce moral (...) donde estética y ética hallan su juntura y su síntesis” (p. 41).

He realizado este breve recorrido a modo de introducción, porque es indispensable reconocer la genealogía de lo ominoso para concebir sus dimensiones, sus manifestaciones y el papel que ese sentimiento desempeña en la vida de los seres humanos. Pues este ensayo tiene la finalidad de exponer de qué manera se manifiesta en los personajes de la adaptación cinematográfica del *Relato soñado*, titulada **Ojos bien cerrados** (*Eyes Wide Shut*), dirigida por Stanley Kubrick en 1999. En la que varios de los tópicos del relato original son traducidos por el dispositivo cinematográfico, para potenciar sus efectos imaginarios y añadir una dimensión fantasmática y seductora, directamente proporcional a la angustia que provoca, con el fin de producir un goce espectral sin comparación.

En primer lugar voy a aplicar varias teorías y conceptos psicoanalíticos para interpretar la versión del director y, en segundo, voy a ensayar un brevísimo análisis, utilizando las teorías psicoanalíticas del cine, para identificar los efectos del lenguaje cinematográfico en mí, como sujeto espectador. Ambos ejercicios tienen tres objetivos principales: 1) evidenciar las formas en que se manifiesta lo ominoso en la vida de los seres humanos; 2) distinguir entre una aplicación del psicoanálisis, que busca dar sentido a un relato fílmico desde un marco teórico conceptual bien definido, y un análisis de la experiencia espectral, basado en las teorías psicoanalíticas del cine y la utilización del lenguaje cinematográfico, que concibe al sujeto espectador como medio de la proyección; y 3) mostrar que más allá de sus diferencias formales, tanto en la aplicación como en el análisis, el inconsciente del sujeto espectador siempre está en juego, ya que nadie puede escapar a su propia interpretación y enunciación. Por consiguiente, cuando el psicoanálisis interviene como marco conceptual exegético o metodología analítica se evidencia que no puede haber sujeto que interpreta, analiza o experimenta que no esté implicado en el significado que adquiere su lectura.

## **INTERPRETACIÓN PSICOANALÍTICA DE LAS APORTACIONES EN LA ADAPTACIÓN FÍLMICA**

Comenzaré por realizar una interpretación psicoanalítica de la versión de Kubrick. Para ello he elegido las cuatro aportaciones que considero más importantes de su adaptación, que examinaré a través de un breve análisis comparativo, cuya finalidad es dilucidar sus significados:

I) La secuencia inicial —de aproximadamente 20 minutos que no están en la novela— que presenta a los personajes principales y añade uno nuevo: Victor Ziegler. Esta secuencia se divide en un preludio y la fiesta.

II) La actualización de la conversación de alcoba, que se divide en un preludio y la conversación.

III) El contenido manifiesto del sueño de Alice; que es modificado.

IV) El diálogo final; que también es “sutilmente” alterado.

### **LA PRIMERA APORTACIÓN. SECUENCIA INICIAL**

La primera aportación tiene un pequeño preludio, seguido por lo que en la novela llaman “el primer baile” al que asisten Albertine y Fridolin (el matrimonio protagonista); que Kubrick adapta como una fiesta de fin de año a la que el matrimonio de Alice y el doctor Bill Harford (rebautizados y adaptados al fin de siglo) son invitados por un paciente llamado Victor Ziegler.

#### *El preludio*

El preludio es original de Kubrick y consiste en la presentación de un matrimonio que se encuentra en los preparativos para ir a una fiesta. Lo que el director sugiere a través de la puesta en escena es una crisis, a través de una inercia rutinaria donde la costumbre del matrimonio de 9 años hace que ambos cónyuges pierdan el pudor. La secuencia inaugural muestra al Dr. Harford entrando al baño mientras su esposa orina, lo que indica que ella se ha vuelto tan “familiar” para él que no sólo vulnera su privacidad, sino que incluso cuando le pregunta sobre su aspecto responde —indiferente y sin mirarla— lo que cree que ella quiere escuchar. Así, desde la introducción, Kubrick destaca un problema con la “familiaridad” inherente al matrimonio; que más adelante se evidenciará como el trasfondo del problema del deseo en la vida conyugal.

#### *La fiesta*

Una vez que llegan a la fiesta suceden dos acontecimientos que Kubrick también añade al argumento original de Sch-

nitzler y que, desde mi perspectiva, sirven para reiterar la crisis de la pareja y justificar los añadidos en su versión de la charla de alcoba, posterior al baile:

a) Alice está muy ebria y mientras espera a su esposo y lo mira con otras mujeres, baila y coquetea por largo tiempo con un “extraño”. Esto no pasa así en la novela, pues aunque al principio Albertine es “cautivada” por el extraño, no se encuentra ebria y finalmente se ofende, se asusta y escapa al intento de seducción.

b) El doctor Harford se entretiene demasiado con el par de modelos que lo reciben, pero repentinamente es requerido para atender una emergencia de Ziegler (que se encuentra en el baño con una prostituta moribunda), así que tiene que dejarlas. Mientras que en la novela ellas son unas chicas que lo conocen de su juventud y son quienes lo abandonan repentinamente, sin regresar.

Me parece que Kubrick utiliza esta escena tanto para evidenciar un punto vulnerable de la pareja, como para justificar el tono de la escena posterior de alcoba; pues ambos se provocan mutuamente al actuar como si fueran “extraños” y por un lapso prolongado de tiempo ninguno de los dos sabe qué fue del otro.

Por otra parte, en la novela, mientras el narrador habla sobre el baile de la noche anterior se refiere al “viento incomprendible del Destino” (Schnitzler, 1999, p. 10), como aquel impulso que, al menos en sueños, llevaba a la pareja hacia la aventura, la libertad y el peligro. Y una de las grandes virtudes de la adaptación reside en que Kubrick traduce ese viento como un impulso inconsciente que materializa en un demonio —en el sentido antiguo del término— con forma de personaje cuyo nombre es Ziegler; que no existe en la obra original, pero que es esencial en la película, porque funciona como un Mefisto que conduce a los Harford hacia la oscuridad, lo sublime, lo siniestro, lo ominoso. Lo anterior se infiere, porque cada año los convoca a introducirse en un entorno depredador sexual, fungiendo como un representante del

Destino, que en griego antiguo era significado como *ananké*; una fuerza que iba más allá de la voluntad humana y conducía hacia la fatalidad.

*Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, *El problema económico del masoquismo* y *El porvenir de una ilusión*, son textos donde Freud se refiere a la *ananké* como una mezcla entre razón y necesidad. Y concibe en esta tendencia —compulsiva e ineludible— una “necesidad objetiva” y racional (Freud, 1998, p. 53), que obedece a “leyes de la naturaleza” que se pueden resignificar como pulsionales (Freud, 1998, p. 116). Hay que recordar que si la pulsión difiere del instinto es porque no es necesidad fisiológica —ya que está atravesada por lo cultural— y por eso se define como “el deslinde de lo anímico respecto de lo corporal” (Freud, 1998, p. 153). De ahí que a partir de la adaptación se pueda concebir esta *ananké* —representada por Ziegler— como la pulsión de muerte, que “invita” a los Harford hacia la transgresión de los límites<sup>1</sup>.

## LA SEGUNDA APORTACIÓN. ACTUALIZACIÓN DE LA CONVERSACIÓN DE ALCOBA

En el preludeo a la conversación, Kubrick muestra que el efecto de la transgresión no sólo es mortífero, sino también una oportunidad para relanzar el deseo; pues una vez que están en casa y a sabiendas de lo que ha pasado en la fiesta, Alice está desnuda frente al espejo y pareciese que “baila” al compás de *Baby did a bad bad thing*; pieza con la que el director “significa” una falta moral que —según la diégesis— se convierte en causa de deseo. Pues la escena sugiere que van a hacer el amor; aunque nunca lo muestra en la pantalla.

Si me parece que la intención del director es significar lo sucedido como un estímulo es porque Schnitzler plantea la

<sup>1</sup>No se debe olvidar que si Ziegler es una metáfora que funge como una fuerza que arrastra a los personajes hacia el exceso, lo es porque en realidad no está afuera, sino adentro, pues representa la inclinación interna que la pareja padece.

misma escena de forma diferente y cuando el matrimonio regresa a casa después de sus aventuras en el baile, no hay ningún episodio que moralice sus experiencias, sino al contrario, pues —sin preámbulos— se encuentran “con un amor feliz que desde hacia tiempo no experimentaban con tanto ardor” (Schnitzler, 1999, p. 9).

La escena me permite interpretar que Kubrick introduce lo ominoso porque si, desde Freud, el deseo tiene como condición de posibilidad el “extrañamiento” de la mujer —ejercido a través de la transgresión de los límites maritales—, entonces coquetear con el extraño funcionó como incentivo para el mismo; ya que al fingir ser poseída por otro dejó de serle “familiar” al marido. En contraste, al día siguiente y a través de un corte directo, el autor muestra de nuevo al matrimonio, en el trabajo y en casa, en un tedio rutinario que simboliza el retorno a la realidad de lo “familiar”, donde, al parecer, hay de todo menos deseo.

Sin embargo, la falta moral no es el único estímulo para el amor, pues esa noche Bill y Alice tienen una conversación de alcoba en la que fuman mariguana —charla que es muy diferente en la novela, donde comienza antes de la cena y se reanuda cuando se van a acostar, estimulados sólo por la curiosidad y la perversidad inherentes a su condición—, que parece servir a Kubrick para justificar la desinhibición y mostrar cuán indispensable resulta el estímulo para incentivar la vida sexual en el matrimonio.

En la conversación de alcoba, a través de las demandas, reproches, retos y burlas que Kubrick añade al argumento original —y que no parecen nada ligeras, como lo eran en la novela, sino más bien muy serias, porque incluso van más allá de la mera incitación y suben de tono la conversación—, Alice pone sobre la mesa que la pareja tiene problemas sexuales. Llego a esta conclusión porque me parece que sus exigencias manifiestan algo que sólo puede expresar de esa forma. Es decir, que sus reclamos permiten inferir que hay un problema con su deseo y con el de su esposo, porque en forma y contenido apuntan a que ya que no se siente deseada ni siente

deseo por él. Esto se corresponde con la actitud de Bill, que si bien desde la secuencia inaugural exhibe un menoscabo en el deseo por su mujer, en la conversación lo reafirma, al responder de forma indiferente, descuidada e irresponsable a las demandas que le hace.

El análisis de esta secuencia me permite evidenciar que Kubrick aborda el problema del deseo de una forma diferente a la de Schnitzler, porque mientras en la película requiere de una discusión que lleva a la confesión de las fantasías de infidelidad de Alice y genera el *acting* nocturno de Bill, en la novela comienza con un juego inocente que da pie a la confesión, estimulante y perversa a la vez, y aunque también provoca el *acting*, tiene un tono distinto, porque privilegia la revelación del secreto como incentivo del deseo, más que como demanda de amor destinada a la frustración.

Se puede ver que la diferencia entre Schnitzler y Kubrick en torno al abordaje del deseo consiste en que mientras para el literato el problema se resuelve a través de las fantasías, para el cineasta primero debe atravesar las fantasías y después enfrentar la demanda femenina. Lo anterior se debe a que a finales de siglo se presenta un problema que no existía en la época de la novela: la devaluación del estatuto de la mujer.

La devaluación femenina no era un problema en la época de Schnitzler, así como tampoco la insatisfacción femenina producto del menoscabo del deseo, de ahí que no fuese un motivo existente para generar un problema en el argumento original, porque todavía no se materializaba lo que hoy se conoce como la emancipación femenina. Hay que recordar que si bien Freud señaló el enigma de la feminidad y desarrolló las consecuencias de la diferencia anatómica de los sexos, lo femenino fue un tópico que “dejó del lado expresamente” (Lacan, 2004, p. 98), y como en su tiempo no existía el feminismo, no tuvo oportunidad de lidiar con sus exigencias culturales.

Lo anterior implica que si bien las aportaciones de Freud permiten analizar de forma compleja varios aspectos del matrimonio y abarcar el argumento de Schnitzler, ya resultan insuficientes para abordar las aportaciones de Kubrick,

escritas 50 años después de la muerte del psicoanalista. Por consiguiente, para actualizar el célebre enigma femenino: “¿Qué quiere una mujer?”, es imprescindible remitirse a Jacques Lacan.

El psicoanalista francés permite introducir dos cuestiones fundamentales para abordar los problemas del matrimonio desde la segunda mitad del siglo XX. La primera reside en la afirmación sobre que la relación sexual no existe, que en toda la conversación de alcoba se hace patente a través de una demanda de satisfacción, de amor, de complementariedad, que nunca es satisfecha, en tanto el lado macho no se encuentra con el lado hembra. Y esto sucede porque hay una falla estructural en la que marido y mujer “no sólo no son uno, sino que además no tienen ninguna oportunidad de serlo” (Lacan, 2004, p. 82).

La segunda consiste en la máxima referida a que: La mujer no existe. Esto quiere decir que no hay un significante universal que la defina —como lo es el falo para el hombre. Y sus particularidades son explicitadas en las célebres fórmulas de la sexuación, donde del lado de la mujer lo que suple la ausencia de relación sexual es otra cosa, no es el goce fálico como en el varón. De ahí que la demanda las rebase, porque si “sólo hay mujer excluida de la naturaleza de las cosas que es la de las palabras (...) no saben lo que dicen” (Lacan, 2004, p. 82). Y esto no es peyorativo, sino al contrario, diferencial, porque como disfrutan de un goce adicional —suplementario al goce fálico e inaccesible a los hombres—, lo sienten, lo “padecen” y las lleva más allá del límite que impone el falo, es decir, más allá de la ratio, del cálculo, de la medida fálica.

Una vez descripto lo anterior, voy a analizar las cinco cuestiones incluidas en la conversación de alcoba, que actualizan el problema de lo femenino según Kubrick:

1) ¿Cuál es la razón por la que los hombres se acercan a las mujeres? Porque son hermosas y quieren tener sexo con ellas. Hay aquí un silogismo que revela la imaginización de la causa de deseo en el planteo de Kubrick: a) el hombre se acerca a una mujer sólo porque es hermosa y para tener sexo

con ella; b) Bill es hombre; c) Bill se acercó a las modelos porque eran hermosas y quería tener sexo con ellas. Y lo mismo se aplica para la relación entre el húngaro y Alice. Es decir, la mujer es causa de deseo por ser hermosa y, por consiguiente, se devalúa su estatuto de sujeto. Además, la causa no es ella, sino el fetiche para el hombre que le produce la satisfacción sexual, puramente fálica y autoerótica.

Sin embargo, la querrela de Alice resulta enigmática para Bill, porque no “entiende” el trasfondo de la demanda; aunque lo que sostiene Lacan es que ésta es todavía más enigmática para la mujer, porque si bien Alice se molesta y le increpa sobre su comportamiento con las modelos y sus respuestas, no sabe exactamente hacia dónde va, ya que no se sabe qué respuesta es la que espera al increparlo al respecto. Lo anterior muestra que la pareja está embrollada en el eje de lo imaginario, pues ella espera que él refleje lo que ella es en la medida en que sus respuestas se adecuen a sus preguntas, pero eso nunca pasa, así como nunca sabemos qué es lo que realmente quiere.

2) ¿Cuál es la razón por la que un hombre no sería infiel a su esposa? Otra vez, se pone en juego el estatuto del objeto de deseo representado por la mujer. Desde esta lógica, si hay agravio por parte de Alice es porque, en su respuesta, Bill pone el énfasis en los convencionalismos, en el deber y no en el deseo. Es decir, él no actúa en función de ella, que se concibe como su objeto causa. Por esa razón el agravio no reside en que el deseo se dirija hacia las otras mujeres —como se podría entender superficialmente desde una escena de celos—, sino en que no se dirige hacia “La mujer”; porque, imaginariamente, Alice está en ese lugar —cree que existe tal y que representa el objeto de deseo—, pero Bill hace como si el deseo no importara y en consecuencia el objeto fuese insignificante, es decir, no existiera (que es justo la lectura vulgar de la máxima lacaniana). Además, su respuesta le comunica a Alice que sólo actúa de acuerdo al deber, desde la oblatividad obsesiva, sin deseo.

3) ¿Pueden las mujeres tener fantasías sexuales? Aquí se presenta explícitamente el tema que he adjudicado a la formalización de la emancipación femenina y que no existe en la novela. Se trata de la reivindicación del lugar deseante de la mujer —inherente en una sutil denuncia del machismo— desde la cual la ofensa consiste en que Bill cosifica a Alice y le niega su estatuto deseante y equitativo. Pues pareciese que por esa razón histórica y cultural, Kubrick añade la demanda a la fantasía que utiliza Schnitzler, como segunda vuelta del borde lingüístico del problema del deseo.

El problema reside en que desde esta nueva subjetividad característica de la clase media de la segunda mitad del siglo XX, además de incomodarse por su estatuto de cosa-causa de deseo, Alice también se afrenta por no ser reconocida como sujeto deseante. De esta forma, lo que en la novela sólo era un estímulo para provocar el deseo, en la película se complejiza y se convierte en una querrela que paradójicamente lo inhibe.

4) ¿Siente él celos por ella? A través de esta pregunta voy a ilustrar la operatividad de lo ominoso en el matrimonio de los Harford a través del ensayo freudiano: *Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa*, cuya tesis principal es que para mejorar la vida sexual en el matrimonio, el varón debe realizar la “degradación psíquica del objeto sexual” (Freud, 1998, p. 177), lo que significa mover a la mujer del lugar idealizado de la madre y perderle el respeto, para recuperar la sensualidad que gracias a esa actualización ha sido perturbada por la ternura amorosa.

Según Freud, cuando a partir del matrimonio la mujer se vuelve “nuestra” mujer y adquiere un estatuto que no tenía antes —cuando “perteneía” a otra familia— las relaciones se complican. El patronímico es la marca simbólica y sus implicaciones son diversas, porque las mujeres incluso pueden cambiar de apellido y tomar el nuestro, lo que implica el extremo de la “familiaridad” en detrimento de la “extrañeza”. En Freud, esta dicotomía es fundamental para entender el concepto de lo ominoso y la lógica del deseo en el matrimonio.

Por eso, cuando el psicoanalista dice que hay que mover a la mujer de ese lugar que —por actualización inconsciente— la eleva a la dignidad de la madre, su objetivo no es otro que desnaturalizarla y concebirla como ajena y extraña (lo que en la película sería concebirla como potencialmente infiel, al fantasearla como puta), para relanzar el deseo. Examinado detenidamente esto tiene un doble efecto, pues la convierte en sujeto deseante de otros y al mismo tiempo la ubica como objeto de deseo de uno, porque, como apuntaría Lacan en su época hegeliana, el deseo es complejo porque es deseo del otro. Esta es la solución que propone Freud ante el problema del deseo en el matrimonio.

Por lo anterior se puede sostener que el problema central de la conversación de alcoba no son los celos, ni el capricho, ni la histeria, ni mucho menos las drogas, sino el deseo, ya que si ella quiere que él sienta celos es sólo porque eso indicaría que la siente ajena, “extraña”, no “familiar”, no segura, y por tanto la desea.

Parafraseando a Freud, por la prohibición del incesto como fundamento de la cultura, tener a la mujer en el lugar del objeto materno es lo peor que puede pasar al neurótico obsesivo, porque inhibe el deseo. De ahí que esta interpretación pretenda sostener que el problema principal en el filme es el menoscabo del deseo, y por eso la fantasía consiste en la revelación de un secreto de infidelidad, donde la mujer ocupa el lugar de extraña y puta, con el objetivo de relanzar el deseo del marido y, en consecuencia, el suyo.

5) ¿Puede la mujer ser infiel? Esta pregunta está íntimamente ligada con la anterior, pues Bill responde que no, y así niega, elimina, reprime el estatuto deseante de la mujer, además de que muestra una total inadvertencia sobre su propio deseo inconsciente; pues si dice enfáticamente que no, entonces, ¿por qué fantasea compulsivamente con las escenas de infidelidad virtual? Es decir, ¿por qué, de forma inconsciente, no sólo cree que sí, sino que se estimula y goza con las imágenes de Alice haciendo el amor con un extraño?

Eso también ilustra que en Bill hay deseo de gozar del saber inconsciente.

Hay que recordar que —en la conversación de alcoba— Bill dice que está muy seguro de ella, en otras palabras, que Alice tiene un comportamiento ideal, digno de una mujer que nunca lo lastimaría, ni traicionaría su confianza; justo como la madre que hace de soporte narcisista del obsesivo. Es por esa razón que se presenta el gran agravio que lleva a Alice a confesar su infidelidad, aunque sea virtual, y posteriormente a soñarla; pues, insisto, al ubicarla en el lugar ideal de madre, Bill realiza una doble anulación: cancela cualquier posibilidad de que se convierta en objeto causa de su deseo e invalida su estatuto de sujeto deseante.

### **LA TERCERA APORTACIÓN. EL CONTENIDO MANIFIESTO DEL SUEÑO DE ALICE**

En la novela, Albertine dice a Fridolin que soñó estar en un prado y no saber si había pertenecido a uno o varios hombres, además de sentirse tentada a burlarse de su esposo, “porque habías rechazado, por fidelidad hacia mí, la mano de una princesa y soportado torturas”. “Entonces, deseé que por lo menos oyeras mi risa, precisamente mientras te crucificaban [...] esa, Fridolin, fue la risa con la que me desperté” (Schnitzler, 1999, p. 89). Mientras que en la película, Alice dice a Bill que soñó estar haciendo el amor con el oficial de marina (aquel por el que, según dijo, estuvo dispuesta a escapar y dejarlo todo) y después cogiendo con otros hombres en una orgía, con “tantos que, ya no sé ni con cuántos estaba” y “sabía que tú podías verme” y “yo quería burlarme de ti (...) fue ahí donde me despertaste” (Kubrick, 1999, 1:35:08).

La secuencia del sueño de Alice es muy interesante, pues Kubrick representa lo ominoso a través de una *matrioska* en la que la aventura de Bill está dentro del sueño de su esposa. Esta figuración expone la lógica fantasmática entre la histérica y el obsesivo, porque mientras Alice fantasea a través de una

identificación, al ocupar el lugar de Mandy, para recuperar la estima de su marido —como en el célebre sueño de una “ingeniosa paciente” que reta a Freud para que le demuestre que “siempre el sueño es un deseo cumplido”, donde esa mujer se identifica con la mujer objeto de deseo de su esposo, para revivir su deseo muerto (Freud, 1998, pp. 164-169); que Lacan bautizó como “el sueño de la bella carnicera” (2005, p. 363)—, Bill “comete” el *acting*, pero, como se dirige al Otro (es decir, a ella), lo frustra sistemáticamente y posterga su deseo *ad infinitum*, además de que le adjudica el fracaso a ella (es decir, al Otro), oblativamente; porque, según sus respuestas en la conversación de alcoba, todo lo hace por ella, aunque, en realidad, ni siquiera sepa ni le interese lo que ella quiere.

En el camino del *doppelgänger*, donde el sueño de Alice se vuelve un parangón de la orgía a la que asiste Bill, se puede reconocer —como afirmaba Freud— que el sueño es la vía regia hacia lo inconsciente; pues Alice articula su propio deseo inconsciente en el sueño y en el “relato soñado” de la orgía; misma que funciona como contenido latente convertido en diégesis filmica-onírica, que después será manifiesto. Empero, Alice se identifica históricamente con Mandy (la prostituta a la que Bill salva la vida en la fiesta inicial y que en la orgía, como pago, lo salva de la muerte), y de esa forma se convierte en su objeto de deseo, por eso es una puta que fornicaba con todos los demás, mientras lo mira en falta y lo percibe deseante. Así, según lo que permite inferir el sueño como realización del deseo, Alice solo puede realizar lo que ha deseado desde el principio del filme mientras sueña.

Por consiguiente, cuando —a través de lo que podría ser el contenido manifiesto— le cuenta parte del sueño y le dice que mientras él la observaba, ella reía, pareciese que obtiene un goce que en la vigilia le resulta impensable, horroroso y deleznable, y quizá por eso le produce llanto lo que en el sueño fue la realización del deseo inconsciente; un deseo de infidelidad y extrañamiento que anuló la familiaridad, pero le permitió acceder a ese lugar de objeto de deseo y de sujeto deseante que tanto anhelaba.

Por otra parte, el sueño también permite reconocer la relación de lo ominoso con las perversiones en el matrimonio. Pues si, para Freud, “la neurosis es el negativo de la perversión” (1998, p. 217) y solo se hace positiva a través de las manifestaciones de lo inconsciente —sueños, fantasías o puestas en escena donde el neurótico actúa—, el sueño revelaría las perversiones inconscientes de la pareja.

Lo anterior implica que ser una puta sería la perversión de Alice y atestiguar pasivamente su promiscuidad sería la perversión de Bill. Ambos lugares pareciesen resolver, a su modo, el problema del deseo en esa pareja, pero el argumento de Kubrick no continúa por esa línea y el matrimonio no da el paso siguiente, sino al contrario, los personajes reculan, se complican con la moral y entonces la perversión femenina es mascarada con la contención, mientras la perversión masculina es obnubilada por la procrastinación. Así, en lugar de inventar un arreglo, Kubrick introduce una catarsis a través de un episodio de arrepentimiento, que los regresa al principio.

## LA CUARTA APORTACIÓN. EL DIÁLOGO FINAL

El diálogo final cambia en una sutileza, pues mientras al principio es totalmente fiel a la novela, desde que Fridolin pregunta “¿Qué vamos a hacer, Albertine?”, y ella responde que hay que dar gracias al destino, “por haber salido tan bien librados de todas esas aventuras... de las reales y de las soñadas”. Porque, “sospecho que la realidad de una noche, incluso la de toda una vida humana, no significa también su verdad más profunda”. Y él responde que “ningún sueño (...) es totalmente un sueño (...) pero ahora estamos despiertos, para mucho tiempo”. A lo que ella concluye: “No se puede adivinar el futuro” (Schnitzler, 1999, pp. 131-132). Kubrick da un giro dialógico y a la misma insistencia de Bill, que en la película el “mucho tiempo” lo convierte en “para siempre”, Alice responde que no use esa palabra, porque le asusta y dice

“pero te amo, y sabes que hay una cosa que debemos hacer tan pronto como podamos: coger” (Kubrick, 1999, 2:33:20).

El final del filme reitera mi tesis, a saber, que el problema de fondo en esta crisis matrimonial es, como decía Charcot, la cosa genital (Freud, 1998, p.13). El problema sexual es un problema del deseo, pues se sabe que, al menos en lo que respecta a un hombre, para coger es indispensable el deseo, ya que de lo contrario no hay erección, sino endebles ejecutiva. Esa es la condición trágica que Freud describe a través de la degradación de la vida amorosa en el matrimonio. Sin embargo, lo que el filme muestra, que ni Freud ni Schnitzler advirtieron —por la época en que cohabitaron y los valores que los formaron— es que para la mujer, independientemente de que no necesite una erección para copular, también es indispensable el deseo del hombre y el reconocimiento del deseo propio. Por eso Alice es capaz de hacer cualquier cosa, en la vigilia y en los sueños, para lograr ser objeto del deseo de Bill y ser aceptada como sujeto deseante.

Asimismo, cuando Kubrick ilustra las dos formas de perversión, una femenina, que es fantaseando y soñando, y otra masculina, que es la del tercero agraviado y voyerista, que incluso arriesga la vida compulsivamente, no sólo muestra que hay una frontera ambigua y peligrosa entre el goce y el deseo —porque al utilizar la perversión como vía hacia el relanzamiento del deseo existe el riesgo de perderse en el goce mortífero—, sino que también reitera lo que Freud sostiene desde sus *Tres ensayos de teoría sexual*, a saber, que al ser sujetos pulsionales todos somos perversos, pero, como debemos lidiar con la cultura, para sobrevivir en ella y sostener un matrimonio es preciso advertirnos de nuestras perversiones y alojarlas en el Otro, mantenerlas en la oscuridad o, incluso, reprimirlas; justo esa condición tan polimorfa y singular sería una de las representaciones de lo ominoso en el matrimonio.

Por otra parte, la versión de Kubrick también permite reparar en un problema muy actual del matrimonio: la permanencia; que no existía en Schnitzler, porque todavía no había razones suficientes para concebirla como problema,

incluso a pesar de la sugerencia final por parte de Albertine sobre que “no se puede adivinar el futuro”; pues pareciese que con ello lo que les preocupaba era establecer condiciones de posibilidad para el relanzamiento metonímico del deseo, cuyo mayor reto era superar la familiaridad a través de las fantasías, los sueños y las perversiones dentro de una institución que no parecía tener caducidad y que no consideraba el deseo femenino. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX las cosas serán muy diferentes y la permanencia del matrimonio ya representará un problema real, dado el aumento en la tasa de divorcios como efecto de una serie de factores, incluida la emancipación femenina.

De hecho, un detalle muy significativo es que si bien, como ya he señalado, en la novela la insinuación de la incertidumbre es por parte de ella y no de él, en la película esa insinuación ya adquiere otro sentido, pues más allá de que no sea planteada por el varón y eso en sí mismo ya implique más cosas que en la novela (en el contexto actual), Alice también expresa la renuencia a admitir la idea de que una relación pueda ser “para siempre”. Aquí hay que tener los ojos bien abiertos, pues la diferencia semántica entre no poder soportar el “mucho tiempo” en lugar del “para siempre” es muy reveladora.

Por lo anterior, me parece que Kubrick cierra con una ironía, porque sabe que el problema del deseo no tiene una solución universal y que toda historia de ficción, por más sublime que pueda ser, está constituida por arquetipos cuyos comportamientos —de considerarse ejemplares— nos conducirían ineludiblemente a una falsa escapada. De hecho, por eso el psicoanálisis en sentido puro no se debe aplicar a ningún caso particular, ya que no puede ayudar a resolver problemas sociales, ni a comprender o explicar la psicología de personajes. En sentido estricto, el psicoanálisis sólo sirve para abordar la singularidad de sujetos sufrientes en un dispositivo clínico que construye casos cuya materialidad no puede conferir ninguna obra de arte. Esa es la razón por la que para interpretar esta obra he preferido un psicoanálisis aplicado, entendido incluso como “clínica” del lazo social y

no he pretendido recurrir a un psicoanálisis puro, que sería la clínica de caso singular. Empero, un psicoanalista nunca debe tratar a un personaje de ficción como un caso.

Así, como Kubrick no puede decir nada que resuelva el problema del deseo, utiliza una ficción sobre una pareja que lidia con el mismo y muestra que este matrimonio no tiene arreglo, ni sintomático (como el matrimonio de Ziegler), ni del deseo. Es decir, no hay *paternaire*-síntoma ni pareja del deseo (Miller, 2010, p. 264). Me refiero a que no pueden alojar sus perversiones ni su diferencia, pues, al final, en lugar de asumir intentan obliterar y ese desarreglo se evidencia en un pequeño detalle de la conclusión, que repite, de otra forma, la demanda inicial. Hay que recordar que al comienzo, Alice dice a Bill: “¿cómo me veo?” (Kubrick, 1999, 0:01:20) y no recibe respuesta que indique algún arreglo, lo que se reitera de forma directa e imperativa por medio de un “vamos a coger” (Kubrick, 1999, 2:33:34), que otra vez sin respuesta es interrumpido por la impronta de los créditos.

Ahí está Alice, como siempre, demandando algo que Bill, como siempre, no va a poder cumplir. Por eso considero que es una ironía, pues interpreto que al final Kubrick quiere decirnos que si la solución al problema del deseo fuese algo tan “simple” como decidir voluntariamente tener sexo con quien se ama, el problema no existiría. Es decir, que la verdadera “solución” es un arreglo a partir de las singularidades, que, en este caso, no se puede dar.

Por todo lo anterior, entiendo que, según Kubrick, la vida conyugal es una condición de posibilidad para vivir en el limbo de dos tendencias: la cultura, entendida como la condición de la castración o del límite, y la pulsional, concebida como la propia e insaciable condición humana que siempre está en tensión con ese límite. Regularmente esto se lleva a cabo a través de una “adaptación”, que hace cualquier persona “normal” que se casa y que tiene destinos muy diversos e inciertos, sin embargo, ni yo, ni Lacan, ni Kubrick, ni Trías, ni Schnitzler, ni Freud, ni Hoffman, ni Schelling, ni Kant, ni Burke, ni nadie que insiste en sublimar a través de escritos

u obras artísticas, somos cualquier persona, sino neuróticos hiperpulsionales que tienen que arreglárselas con el problema del deseo. Por eso utilicé comillas en mi título, porque me parece que no se trata de adaptación ni de sublimación, sino de arreglo, en singular, que cada sujeto debe hacer ante el malestar inherente a lo imprescindible de las ordenanzas culturales y a la irrupción permanente de lo pulsional y de lo ominoso en nuestras vidas.

Más aún, considero que la solución de Kubrick, por una parte es irónica y por otra está cifrada en *Fidelio* —la contra-seña que está inspirada en la única ópera de Beethoven y que refiere a la vida conyugal—, pues significa tener los ojos bien cerrados (como Nightingale, el pianista cuyo nombre representa el renacimiento a través del amor), para permitir el arreglo en el matrimonio; ya sea al insistir en relanzar el deseo, a través de las perversiones alojadas o las puestas en acto convenientes y solapadas mutuamente, ya sea al denegarlo y resignarlo flagrantemente, al entregarse al goce mortífero de la repetición, el tedio y el melodrama matrimonial. No obstante, como no sólo el matrimonio es el medio idóneo para tener los ojos bien cerrados, sino también lo es el cine, voy a mostrar lo que esto implica a través de un análisis muy breve y puntual, sobre mi experiencia espectadorial a partir de la película.

## **BREVE ANÁLISIS DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO UTILIZADO EN LA ADAPTACIÓN, DESDE LAS TEORÍAS PSICOANALÍTICAS DEL CINE**

Se trata de reconocer la relación que hay entre las formas filmicas dispuestas por Kubrick y los efectos psíquicos que producen en mí, como espectador. Por consiguiente, el análisis no se concentra en la interpretación “objetiva” del contenido, sino en la identificación de los efectos “subjetivos” que la forma de presentar ese contenido genera en mí; ya que si el psicoanálisis enseña algo es a leer en singular y sería

un despropósito tomar mi lugar espectadorial como representante de un espectador universal.

Para las teorías psicoanalíticas del cine, el espectador es un sujeto efecto de sentido, que rellena los vacíos inherentes a la discontinuidad material del filme con sus propias fantasías. Voy a proponer un esquema básico que me permita exponer de forma muy breve y concisa cómo concibo el sujeto espectador desde el psicoanálisis y que está inspirado en el aparato de Jean-Louis Baudry:

1. Inscripción. Filmación de la cámara que deja una huella “intencional” del director en el negativo.
2. Montaje. Ordenamiento y articulación de esa primera inscripción, que busca eliminar —sin lograrlo— la discontinuidad material inherente a la misma.
3. Proyección. Haz de luz que hace positiva la inscripción de la “objetividad” autoral y el ordenamiento “logrado” en el montaje.
4. Atravesamiento fantasmático. Sujeto espectador como medio entre la inscripción, la proyección y la pantalla. Inspirado en el “hecho espectadorial” de Étienne Souriau.
5. Pantalla. Segunda inscripción que depende de la identificación y la proyección inconscientes del espectador. Es la película tal como cada espectador la puede ver. Por consiguiente, un filme es siempre una reescritura singular.

A partir del entendido de que el dispositivo cinematográfico consiste en las cinco fases anteriores, voy a realizar un análisis de cuatro segmentos desde tres preguntas metodológicas: ¿Qué se muestra, cómo se muestra y qué efectos me produce?

*El prelude*

Hay un *full shot* que muestra a Alice desnuda, en un emplazamiento muy breve que hace de mí un voyeur y me genera un placer sensual. Después se va a un corte directo que muestra el título del filme, seguido de un *travelling* y paneos que —formalmente hablando— me generan inestabilidad y

exponen a Bill desesperado, buscando su cartera, escena que termina con un plano secuencia del baño y la habitación, que me comunica una especie de “desarreglo” (estrés y descuido); pues además de no mirar, ni manifestar deseo por esa mujer que desde el principio el director me ha hecho mirar desnuda, instaurándola como un excelso objeto de deseo, el diálogo me dice que el marido es tan descuidado que no sabe ni el nombre de la nana con la que dejará a su hija.

### *La fiesta*

Kubrick utiliza todos los recursos que tiene a la mano para producirme una impresión de realidad que me haga olvidar mi localización en la sala. Hay una excelente fotografía que me introduce plenamente en la celebración. *Travellings*, planos americanos, planos y contraplanos, que me permiten identificarme sucesivamente, tanto con los personajes como con un voyeur invisible, un invitado más que mira morbosamente las faenas de la pareja protagonista. Así, como espectador me identifico con el húngaro y sus estrategias de ligue y estoy encantado por la seducción de las modelos hacia Bill (ya que me encuentro en su lugar subjetivo), quedando fascinado por todo lo que promete la fiesta esa noche.

Cuando regresan a casa, Kubrick vuelve a situarme en el lugar de la escena inicial, a través de un plano americano que muestra a Alice desnuda, mirándose en el espejo. Me vuelvo a sentir como un voyeur extasiado, pero con un *plus*, pues ahora la cámara se aproxima y me da la sensación de estar más cerca de ella<sup>2</sup>.

.Simultáneamente, el director utiliza la música para que yo no me confunda sobre lo que está sucediendo. Gracias a la lírica sé que Alice hizo una cosa mala al coquetear con el húngaro y, en lugar de castigarla, Bill la llevará a la cama.

<sup>2</sup>Aunque, por el uso del espejo, se puede producir el efecto especular e identificatorio de que el espectador es ella misma, que se mira de forma narcisista. O la identificación del (la) espectador(a) con ella, desde el lugar de objeto.

¿Cómo debo interpretar eso? Si doy crédito al autor como artífice de la inscripción, entonces lo que me sugiere es que la infidelidad es meritoria —de ahí mi tesis sobre la perversión como intento de relanzamiento del deseo. Sin embargo, una vez generada la expectativa del sexo —que ya me ha estimulado y predispuesto tanto para ser *voyeur* como para identificarme con Bill en el acto— Kubrick perpetra un *coitus interruptus* de la mirada y por medio de un corte directo me deniega la satisfacción<sup>3</sup>.

### *La conversación de alcoba*

La cámara abre con un *close up* de Alice fumando y se mueve hacia atrás con un *travelling* que me implica como espectador, al hacerme testigo de una provocación que me promete y estimula; pues estar presente en la recámara de una pareja semidesnuda, que se está relajando con mariguana e incitando a través de fantasías sexuales me resulta muy excitante. Si bien Kubrick usa el *medium shot* y el plano americano, junto con sus contraplanos en picada, para provocar mi identificación con Bill en la discusión, por otra parte, en varias ocasiones, cuando emplaza la cámara que ve a Bill mientras mira a Alice, lo hace desde un lugar que no ocupan ellos, y así me coloca en el lugar de un tercero en la habitación, que mira morbosamente.

Esa cámara establece las condiciones formales para mi presencia como testigo invisible y voyerista, lugar ominoso del tercero (incluido-excluido) en el que Kubrick me instala desde el principio del filme. Asimismo, el uso de los *travellings* es muy subjetivo y —como decía Jean-Luc Godard— tiene

<sup>3</sup>Esta escena “cortada” me parece imprescindible para reconocer la intención de no mostrar la consecuencia sexual de la transgresión, pues como ya no hay Legión Católica que le prohíba a Kubrick presentar escenas explícitas —como en la época de *Lolita*—, considero que hay una intención expresa del director para no mostrar nunca en pantalla el sexo en el matrimonio y eso es un argumento más para sostener mis conclusiones sobre que el problema aquí es del deseo. Al final, es preciso admitir que en la película vemos “de todo”, excepto una “relación sexual” entre la pareja; porque la relación sexual no existe.

una implicación moral, pero no sólo desde el director, sino principalmente desde mí como espectador, pues a través de la cámara me involucra todo el tiempo como una presencia ominosa (familiar-extraña). Lugar que tendrá implicaciones para mí una vez que tenga que dar(me) cuenta de por qué he permanecido ahí y por qué he experimentado tanta excitación durante toda la proyección.

### *El final*

Hay un *close up* de la pareja que sólo me permite ver el rostro de Alice —el objeto *par excellence*, que desde la primera escena el director ancla a mi deseo espectadorial— presentado ahora como el sujeto que demanda y que ordena al agraviado esposo (quien resulta ser mi lugar de identificación y de proyección en mi experiencia espectadorial). La escena de la juguetería muestra a un Bill totalmente anulado y su “desarreglo” parece ser traducido en su invisibilidad, pues como testigo voyeur no puedo ver su rostro y su reacción cuando Alice le hace la última demanda, a través de un *close up* que no es cámara subjetiva desde Bill, sino objetiva desde mí, como testigo. Acto seguido, Kubrick introduce los créditos y deja el final abierto, cuyo efecto es cortar mi satisfacción —otra vez— al impedirme saber la respuesta.

## CONCLUSIONES

A partir de este brevísimo análisis he pretendido mostrar lo que desde las teorías psicoanalíticas del cine se concibe como el sujeto espectador, que da sentido a un filme a partir de sus propias fantasías proyectadas en la pantalla, pues reconozco que no todos interpretan ni se ubican en este filme desde el mismo lugar que yo. Lo anterior me sirve tanto para sostener que un análisis desde las teorías psicoanalíticas no debe ser un análisis psicoanalítico de los personajes, como para establecer la diferencia entre análisis y aplicación, ya que efectuar un análisis de la experiencia espectadorial revelada por

las teorías psicoanalíticas del cine es diferente a realizar la aplicación de teorías y conceptos del psicoanálisis para interpretar un argumento filmico. Es diferente, porque mientras el análisis permite examinar los efectos psíquicos del lenguaje cinematográfico en el espectador a través del reconocimiento de que existen mecanismos inconscientes como la identificación y la proyección, que son efectivos y dan forma a nuestra experiencia singular, el psicoanálisis aplicado es un dispositivo hermenéutico que sugiere la comprensión de un argumento y por eso se puede considerar como análogo a una “clínica” del lazo social, ya que permite interpretar historias y entrever la lógica de los vínculos desde un marco conceptual que apunta a la generalidad.

Por lo anterior, como ya he dicho antes, el psicoanálisis no debe utilizarse para el análisis de personajes como si fueran casos clínicos, pues, en el mejor de los casos, el resultado no será otro que el análisis de los propios prejuicios, fantasmas, proyecciones e identificaciones de uno mismo como espectador. Es decir, que todo aquel que presenta a un personaje filmico como caso clínico es en realidad el caso mismo y, por consiguiente, es al expositor o docente a quien habría que tratarlo como caso y hacerle las preguntas e intervenciones correspondientes; pues si el inconsciente no es una ficción es justo porque está en juego en cada interpretación.

Al final, esta conclusión me lleva a reiterar algo que no es nuevo, pero que no deja de escucharse, a saber, que sea una aplicación o un análisis, el sujeto que interpreta siempre está implicado en aquello que lee y el resultado siempre será producto de sus fantasías.

Para finalizar, quiero regresar a la idea de Burke acerca del gusto y disfrute del dolor y la tragedia ajenas. Puesto que si a través del cine experimentamos nuestras propias fantasías, entonces **Ojos bien cerrados** nos permite obtener satisfacción de situaciones intensas en las que aparentemente no se nos juega nada, ni voluntad, ni deseo, ni intención; pero en realidad resulta ser todo lo contrario.

Sourieau llama hecho espectacular al “hecho subjetivo que introduce la personalidad psíquica del espectador” (Aumont y Marie, 1996, p. 238) en la proyección. Lo anterior implica que, a través de la proyección, el espectador se pierde en la vida de los personajes, se adentra, se confunde y compadece con ellos. Compadecer, condolerse, es un verbo que desde la *Poética* de Aristóteles conduce a la “purificación” de las pasiones (2006, p. 6). Es decir, el espectador realiza una catarsis, una descarga, una satisfacción pulsional, a través de la identificación y la condolencia, por medio de la filiación y el dolor ajeno.

Mi intención aquí no es corroborar algo que es bien sabido, sino sólo establecer las condiciones para poder concluir sobre las implicaciones del espectador en las proyecciones de cine. Por eso me pareció inevitable recurrir al psicoanálisis, pues sólo si se admite que hay tendencias más allá de la propia voluntad y la conciencia se puede reconocer que al causar un dolor al espectador, a través de la manipulación de las imágenes, sus formas y contenidos ominosos, Kubrick le causa también placer. Es decir, que no se trata de reiterar la obviedad de que al presenciar el dolor ajeno permanecemos en la

sala porque somos sádicos y obtenemos una satisfacción de ello, sino de revelar que al mismo tiempo este dolor ajeno, apropiado vía la identificación secundaria inconsciente, es vivido como placer. Es decir, que también somos masoquistas.

Lo anterior permite entender por qué las experiencias más amargas, dolorosas y traumáticas, contadas de una forma tan realista, no nos causan repulsión y tampoco tienen como consecuencia la indignación, el espanto, la consternación o el abandono de la sala, sino al contrario, la excitación y la permanencia.

Así, en cada filme hay una implicación ética, estética y moral —tanto del director como del espectador— que habrá de reconocerse, no sólo a partir del plano secuencia, el *travelling* o cualquier emplazamiento, sino a través de cualquier tipo de identificación (consciente o inconsciente) que produce la cámara-ojo. Y si **Ojos bien cerrados** se trata del goce sexual, el deseo, el secreto, las fantasías, lo ominoso y la pulsión de muerte, entonces habrá que preguntarnos qué dice de cada uno de nosotros el gusto y la satisfacción en un filme que nos presenta de manera tan flagrante las ominosas consecuencias de tener los ojos bien cerrados. 🤫

## Bibliografía

- ARISTÓTELES. (2006). *Poética*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- AUMONT, J. y Marie, M. (1996). *Análisis del film*. Barcelona, España: Paidós.
- BURKE, E. (2001). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, España: Tecnos.
- FREUD, S. (1963). *Epistolario. 1873-1939*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- FREUD, S. (1998). *Obras completas. Tomo IV*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- FREUD, S. (1998). *Obras completas. Tomo VII*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- FREUD, S. (1998). *Obras completas. Tomo XI*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- FREUD, S. (1998). *Obras completas. Tomo XIV*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- FREUD, S. (1998). *Obras completas. Tomo XVII*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- FREUD, S. (1998). *Obras completas. Tomo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- FREUD, S. (1998). *Obras completas. Tomo XXI*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- HOFFMAN, E. T. A. (2006). *El hombre de arena*. Barcelona, España: Libros del zorro rojo.
- KANT, I. (2011). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LACAN, J. (2004). *Aún. Seminario 20*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- LACAN, J. (2005). *Las formaciones del inconsciente. Seminario 5*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- MILLER, J. A. (2010). *El paternelle-síntoma*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- SCHELLING, F. W. J. (1999). *Filosofía del arte*. Madrid, España: Tecnos.
- SCHINTZLER, A. (1999). *Relato soñado*. Barcelona, España: Acantilado.
- TRÍAS, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, España: DeBolsillo.

## Filmografía

- KUBRICK, S. (Director y Productor) y Cook, B. W. (Productor). (1999). **Ojos bien cerrados** [*Eyes Wide Shut*]. EE.UU.: Pole Star, Hobby Films.

ALIBER FERNANDO ESCOBAR SUSANO (México) es Doctor en Filosofía por la UAM. Profesor investigador en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Sus temas de interés son ética y psicoanálisis, política e ideología y formalismo cinematográfico. Sus últimos tres artículos publicados son: 1) “Monty Python: Comedia, crítica y política”; 2) “El distanciamiento brechtiano en las obras de Haneke”; 3) “La nueva carne: una nueva subjetividad. Cronenberg, Mc Luhan y el sujeto de siglo XXI”. CONTACTO: aliberesco@gmail.com.