

## FUCK EL VALS

# La contingencia sin ley del deseo en *Eyes Wide Shut*

**Vicente Rodríguez Ortega**

Becario postdoctoral

Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual. Universidad Carlos III de Madrid. C/ Madrid, 126, 28903 Getafe, Madrid (España) - Email: [vrortega@hum.uc3m.es](mailto:vrortega@hum.uc3m.es)

## Resumen

Este ensayo analiza los modos en que el film de Stanley Kubrick *Eyes Wide Shut* (1999) expone las limitaciones del orden patriarcal y reivindica un espacio para la subjetividad y deseo femeninos. Se estudia cómo la estructura narrativa del film quiebra el orden iterativo machista que rige la vida de los Harford a través de una "estética de interrupciones" que repetidamente niega la consumación del acto sexual al protagonista masculino. En estos términos, Kubrick emplea una serie de herramientas estilísticas que sitúan al film dentro de la experimentación genérica con el fin de mostrar el carácter polisémico y fluido del deseo sexual, y el poder de lo contingente en el desmoronamiento del universo machista que se establece en el inicio del film.

### Palabras clave

Cine, sexualidad, deseo, matriz heterosexual, matrimonio, iteración, género, subjetividad femenina

### Key Words

Cinema, sexuality, desire, heterosexual matrix, marriage, iteration, gender, female subjectivity

## Abstract

This essay analyzes the ways in which Stanley Kubrick's film, *Eyes Wide Shut* (1999) exposes the limitations of the patriarchal order to assert a space for female subjectivity and desire. It studies how the narrative structure of the film destroys the machist iterative order that organizes the Harford's life through an "aesthetic of interruptions" that repeatedly denies the male protagonist's sexual fulfilment. Within this scenario, Kubrick deploys a series of stylistic tools that situate the film within a field of generic experimentation to show the polysemantic and fluid character of sexual desire and the power of contingency to shred into pieces the machist universe that is established in the beginning of the film.

## Introducción

Este ensayo analiza la representación del deseo masculino y femenino en el film de Stanley Kubrick *Eyes Wide Shut*. Para ello se realiza un estudio textual del film así como de la sexualidad y subjetividad masculina y

femenina contemporáneas a partir de una serie de escritos teóricos tanto del campo de estudios fílmicos como teorías de sexualidad y subjetividad más amplias.

## Objetivos

1. Estudiar las características estilísticas, en términos sonoros, visuales y narrativos de *Eyes Wide Shut*.
2. Establecer un diálogo entre el film y una variedad de textos sobre cine, el trabajo de Kubrick y teorías de género y sexualidad.
3. Analizar como el film se relaciona con la subjetividad y sexualidad contemporáneas.

## Metodología

Mi trabajo comenzó un análisis del film de Kubrick *Eyes Wide Shut* en términos de la estética visual, montaje y música empleados. Así mismo, consideré el momento histórico que el film captura, finales de los 90, en relación a la realidad social en los Estados Unidos durante esta época.

Mi siguiente paso fue realizar una búsqueda bibliográfica de textos que tratasen tanto el trabajo de Kubrick en términos generales como de *Eyes Wide Shut* más específicamente. Así mismo investigué teorías de género y sexualidad en relación al cine, y también respecto a la subjetividad masculina y fe-

menina, tales como el trabajo de Michel Foucault y Slavoj Zizek.

Finalmente construí mis argumentos tomando el film como punto de partida, estableciendo un diálogo con los mencionados textos. El ensayo está dividido en diferentes secciones que abordan diversos aspectos de la construcción de la subjetividad masculina y femenina en el film, construyendo un paradigma teórico que, partiendo del tejido estético e ideológico de *Eyes Wide Shut* intenta llegar a una serie de conclusiones en relación a comportamientos sociales, sexuales y afectivos en la coyuntura histórica moderna.

## 1. Fuck el vals

Slavoj Zizek comienza *The Plague of Fantasies* describiendo la siguiente situación:

*Imaginémonos una situación típica de celos masculina: de repente, me he dado cuenta que mi compañera está haciendo el amor con otro hombre. Perfecto, no hay problema. Soy un ser racional, tolerante, lo acepto... pero, inevitablemente, imágenes de ese acto comienzan a asaltarme, imágenes concretas de lo que han estado haciendo (¿por qué tenía ella que chuparle ahí? ¿Por qué tenía que abrir las piernas tanto? Y estoy perdido, sudando y temblando. Mi paz se ha ido para siempre. Esta plaga de fantasías (...) imágenes que hacen que uno pierda su control es llevado a su extremo en los medios de comunicación contemporáneos. (Zizek 1997, 1)*

La descripción de Zizek de un ataque de celos masculino describe a la perfección el momento clave del conflicto que articula la evolución narrativa del film de Stanley Kubrick *Eyes Wide Shut* (1999) -la confesión en la habitación por parte de Alice (Nicole Kidman) de su fantasía sexual con el oficial naval-. El doctor Bill Harford (Tom Cruise) se queda perplejo; no puede ni siquiera aceptar la posibilidad de tal traición por parte de su esposa.<sup>1</sup> Todo lo contrario: su superficial entendimiento de las relaciones entre hombres y mujeres sitúa su reacción en el campo de la irracionalidad. Porque, su identidad está definida por una falta absoluta de volición subjetiva

una vez que el ancla estructural de su existencia -el control absoluto sobre el cuerpo y mente de su esposa- se ve amenazado. Es decir, su subjetividad solamente funciona como tal según una conceptualización del hombre y la mujer que subordina a la segunda al poder del primero. Una vez que se sumerge en el caos desestabilizador causado por la confesión de Alice, -una plaga de fantasías-, sus acciones intentan eliminar este repentino desequilibrio psíquico vengando la inesperada subversión de su mujer. ¿Cómo busca el doctor la venganza? Embarcándose en un *tour de force* sexual -mediado por la impredecible fuerza de la contingencia- que se convierte en una crónica episódica de sus patéticos fracasos al intentar fornicar. El doctor Harford termina su viaje sin aprender absolutamente nada. Es decir, continúa siendo incapaz de comprender la subjetividad femenina más allá de un espacio dominado por la masculinidad y su encarcelamiento dentro de una concepción patriarcal del matrimonio heterosexual.

Sus sucesivos intentos de recuperar esa paz perdida no sólo reiteran su machismo obtuso, sino que también enfatizan su falta de subjetividad propia. La narrativa de Kubrick relata un irónico desencuentro entre los intentos de Harford por ser activo en una serie de situaciones sociales que no sabe negociar y la manera en que, al final,

recurre a la pasividad en cada uno de ellas. La "eficacia" de su persona social, perfectamente apta en los espacios en los que ha sido educado para desenvolverse como un hombre blanco de clase media-alta-un invitado perfecto en la fiesta de Ziegler, un padre generoso con su hija o un doctor excepcionalmente profesional con sus pacientes-se torna en una pasividad inmóvil cuando confronta lo desconocido-la orgía en la mansión de Somerton o su fracaso sexual en el apartamento de Domino. En estas situaciones, Harford escuda su impotencia mediante la repetición lingüística de frases sin poder semántico. Cuando la prostituta Domino le pregunta que quiere, él duda y repite "¿Qué quiero?" O, cuando, el portero de Somerton le pregunta la clave para entrar a la mansión, Harford repite las palabras de éste varias veces. En ambos casos, Harford se apropia de las palabras del otro para ocultar su ignorancia e incapacidad para manejarse en espacios ajenos. Al final, rechaza totalmente cualquier tipo de decisión-"¿qué recomiendas?," le dice a la prostituta-transfiriendo el poder de decisión al "Otro experto"-por ejemplo, el vendedor de disfraces Milich, Domino o el maestro de ceremonias de la orgía.

Consecuentemente, la subjetividad de Harford sólo existe dentro de los confines de su realidad burguesa de hombre casado. Al principio de *Eyes Wide Shut*, Kubrick retrata la aparente armonía de tal condición social para luego hacerla saltar en pedazos

una vez que la ley de la contingencia comienza a amenazar el orden establecido.

La mente de Harford no contempla la posibilidad de que Alice le sea infiel o pueda ni siquiera tener deseos sexuales por otros hombres: "Las mujeres, básicamente, no piensan así", dice el doctor, impulsando a su mujer a contarle el secreto que nunca le había revelado. Este es un mundo que no puede entender pero sobre el que sí comienza a fantasear gráficamente a partir la confesión de su mujer. Porque su mundo, hasta ese momento, es un cliché de un ser masculino de mediana edad: "Porque eres mi mujer, eres la madre de mi hija y nunca me serías infiel. Estoy seguro." Su certeza respecto a la fidelidad de Alice no solamente comprende su cuerpo sino también su mente, sus deseos. La conceptualiza como un objeto reproductivo y sexual que solamente existe en tales términos. El origen del shock sufrido por Harford no es que su mujer sea físicamente infiel -no lo ha sido- sino el hecho de que lo quiera ser. Incluso más, su percepción de los deseos anómalos de Alice cataliza que él intente consumir los suyos. Es decir, la revelación de los deseos de Alice sacan a la luz los límites de su comfortable fantasía de armonía. Careciendo de la capacidad para negociar las coordenadas cambiantes de lo contingente, todos sus intentos de fuck<sup>ii</sup> a otras mujeres terminan oscilando entre lo catastrófico y lo irónico.

Desde un principio, Kubrick no retrata al doctor Harford como un dedicado marido,

convencido del carácter sagrado del contrato matrimonial. Al contrario, su psique está surcada por una multiplicidad de deseos extramatrimoniales que esconde bajo su coraza de "buenos modos". En la fiesta Ziegler, cura a una prostituta que ha tenido una sobredosis tras mantener una relación sexual con el anfitrión, y, manteniendo su pose social, prometiendo a Ziegler no revelar el incidente. Cuando uno de los secuaces de Ziegler interrumpe su flirteo con dos modelos en la fiesta, Harford les pregunta traviesamente: "¿Continuará?", y se marcha. La continuidad de su flirteo implica el establecimiento de un intercambio sexual o, al menos, la posibilidad de realizarlo. Este es un poder que, en este punto de la narrativa, Harford no concibe que Alice pueda tener. El "¿Continuará?" es por tanto un espacio de poder que pertenece exclusivamente al hombre.

Gráfico nº 1. Las modelos arrastran al doctor Harford a un lugar desconocido



Fuente: Kubrick (1999)

El armazón machista/misógino con el que comienza *Eyes Wide Shut* se hace añicos en la última escena del film: "Hay algo muy importante que necesitamos hacer lo antes

posible: fuck", títulos de crédito. Así, el film no solamente desvela la insuficiencia del orden heterosexual masculino y su conceptualización superficial de la subjetividad femenina sino que también reivindica la inmediatez del deseo sexual de la mujer como un espacio disruptivo y de subversión.

### ***1.1. El "forever" del Dr. Harford vs. el "now" de Alice: carne, deseo y pérdida de control***

*Eyes Wide Shut* desarrolla los intentos de Harford de consumir esa "continuación" que establece retóricamente en la fiesta de Ziegler y sus sucesivos fracasos. Su final y desesperada retirada en el ámbito seguro del convencionalismo marital es un intento baldío de recapturar la ahistórica *foreverness* (eternidad) que limita y encierra el deseo de Alice:

*Alice: Ahora estamos despiertos. Espero que sea por mucho tiempo.*

*Dr. Harford: Para siempre.*

*Alice: Prefiero no utilizar esa palabra. Me asusta. Pero, te quiero...*

*Ahora (now) frente al para siempre (forever).* Esto es justamente lo que separa la sinceridad de Alice de la hipocresía de Harford. Mientras que la confesión de Alice reivindica el poder de su subjetividad revelándole la existencia de un deseo femenino que él no puede comprender, la reacción por parte del doctor lo intenta engullir y trans-

formar en el catalizador de un frenesí sexual masculino. Mientras que ella reconoce la posibilidad de lo inesperado -lo hubiese dejado todo ante la posibilidad de acostarse con el oficial naval que conoció una noche- él continúa concibiendo el matrimonio como un lienzo tranquilizador en el que el deseo femenino se encuentra excluido de la ecuación. Mientras que ella es un sujeto activo que no teme desear lo incierto, él es simplemente un ególatra superficial que actúa únicamente según la leyes de su autoimpuesta ley patriarcal. Así, se entiende su ataque de sollozos al final, confesándole a Alice lo que ha hecho las últimas tres noches, "Te lo contaré todo," como intento de salvar su relación y, por consiguiente, encerrar el deseo femenino desde ese momento. Sin embargo, para Alice, el futuro solamente existe ahora (*now*). Este hecho hace que ella enmarque su necesidad de *fuck* con un apurado "tan pronto como sea posible", intentando desesperadamente crear una inmediatez relacional que nunca han compartido en el pandemio patriarcal al que desde un inicio se ha adherido su relación con Harford.

En *The History of Sexuality*, Michel Foucault define el domicilio conyugal del matrimonio heterosexual como el lugar desde el cual la sexualidad ha sido encerrada desde el siglo XVII:

*La sexualidad fue cuidadosamente confinada; se trasladó a la casa. La familia conyugal la custodió y absorbió en la función de la*

*reproducción. En relación al sexo, el silencio se convirtió en norma. La pareja legítima y procreadora dictó la ley (...) Se reconoció un único lugar como espacio social sexual. Éste también era el corazón de cualquier casa: la habitación de los padres. (Foucault, 3).*

Por tanto, el sexo se encerró en la matriz heterosexual burguesa como un espacio controlado práctica y discursivamente en el seno de las interacciones sociales diarias. Es decir, una multiplicidad de discursos en relación al sexo y sus vicisitudes se crearon para transformar la dimensión física del sujeto en algo absolutamente reglado. La vigilancia fue desplazada desde el cuerpo a la psique del individuo. Como componentes discursivos de la omnipresente ley heterosexual, los deseos del individuo se convirtieron en el área preeminente de control:

*una evolución doble tendió a hacer de la carne la raíz de todo mal, alterando el momento de la transgresión desde el acto en sí a los movimientos -tan difíciles de percibir y formular- del deseo. (Foucault, 19-20)*

El trauma psíquico del doctor Harford ejemplifica la naturaleza discursiva del deseo que delinea Foucault. Aunque él localiza la raíz de todo mal en la carne -las tórridas imágenes de Alice haciendo el amor con el oficial naval-, su universo se viene abajo cuando ella es capaz de desear una relación sexual más allá del cuerpo de él. De repente ha escapado a la jaula marital. El matrimonio Harford, por tanto, se narra en el contexto de lo que Foucault

denomina la paradoja fundamental de las sociedades modernas en relación al espacio prohibido del sexo:

*Lo que es peculiar (...) no es que se consiguiese el sexo a una existencia en la sombra, sino que se dedicaron una serie de discursos a hablar sobre él ad infinitum, explotándolo como el secreto. (Foucault, 35)*

En tales términos, el flaneurismo sexualizado del doctor Harford en las calles de New York se convierte en una serie de intentos para capturar el secreto de la desviación de Alice que solamente terminan una vez que confronta la naturaleza de su propio ser: la máscara veneciana machista junto a Alice, en el lecho familiar. Su confrontación con la máscara no genera únicamente el reconocimiento de su otredad "perversa" o "anómala" sino también su apercebimiento del desajuste entre su ser interior (lleno de deseo por otros cuerpos femeninos) y su superficie externa (hombre casado). No es que Harford reconozca su falta de fidelidad a su mujer y la necesidad de retraerse y dejar que su ella conozca sus secretos. Todo lo contrario, su confesión es impulsada por el insoportable trauma de perder su ancla social -su mujer como función social-. Así Harford intenta encontrar una solución a tal amenaza con la redención, eliminando los deseos de Alice y viviendo, *forever* (para siempre) en la opacidad de su fantasía contractual matrimonial.

La subversiva estructura narrativa de *Eyes Wide Shut* puede entenderse a través de la

dicotomía ad infinitum/el secreto. Porque, repetidamente impulsa al espectador a creer que va a tener acceso -en el espacio del encuadre- a la consumación física de los deseos sexuales de Harford, para, repetidamente, negar tal posibilidad vez tras vez. En estos términos, Kubrick subvierte uno de los principios estructurales del film convencional: el cierre narrativo. En *Eyes Wide Shut*, la causalidad lineal no lleva hacia una resolución sino a una incerteza escurridiza.

La conceptualización de Foucault del poder del panóptico y sus microprácticas controladoras, aunque ciertamente válidos, son insuficientes para capturar el pandemonio de mediocridad, deseo y fracaso que caracteriza a Harford y la subversión de Alice. Como apunta Joan Copjec el concepto foucaultiano del poder reconoce una fuerza centrífuga por parte del sujeto, algo que escapa a las relaciones de poder, pero lo confina en los límites del discurso. El fracaso último de Foucault al trazar una historia de la subjetividad individual puede localizarse precisamente en este movimiento Orwelliano:

*¿Qué evita que Foucault triunfe en su tarea? Su negación de cualquier tipo de referencia a un principio o sujeto 'capaz' de trascender' el régimen de poder que analiza (Copjec: 9).*

En el mundo de Foucault, cualquier tipo de resistencia es absorbida por el sistema de poder que intenta socavar al entrar en el ámbito discursivo.

Los repetidos primeros planos de un silencioso y traumatizado doctor Harford, una vez que conoce los deseos de Alice, son un espacio de negatividad discursiva; es decir, él es incapaz de expresar verbalmente la naturaleza de su horror. ¿Su solución? Caer en los celos imaginando el affair sexual de Alice con el oficial naval en términos visuales cada vez más gráficos. Además, la afirmación verbal por parte de Alice de sus deseos reivindica una subjetividad femenina que el poder discursivo del hombre heterosexual no puede contener y trasciende la ley masculina que ha oprimido su cuerpo y psique, fracturando la mirada masculina dominante hasta ese momento.

## ***1.2. En el interior de la otra habitación conyugal: entre lo Real y lo Iterativo***

*Eyes Wide Shut* comienza con una serie de travellings que siguen a los Harfords por su apartamento, mientras se preparan para asistir a la fiesta de Ziegler. La fluidez de la cámara de las escenas iniciales del film hace creer al espectador que estamos entrando en un universo armónico donde todo funciona a la perfección. Además, define a los Harford como miembros de la clase acomodada neoyorquina. Viven en un enorme apartamento, excesivamente decorado con sofisticados cuadros y muebles caros. Más tarde averiguamos que él es el doctor de uno de los hombres más ricos de New York, Ziegler, y que viven en Central Park West, una zona al alcance de pocos bolsillos. Es decir, los Harford son histórica-

mente codificados como una pareja heterosexual blanca de alto poder adquisitivo con una hija. Deberían ser perfectamente felices. Sin embargo, en esta primera secuencia, Kubrick inserta sutilmente una serie de grietas sintomáticas que anticipan la fractura radical del mundo perfecto de los Harford que la narrativa va a realizar.

Primero, el doctor Harford da por hecho su relación con su mujer. Cuando Alice le pregunta qué aspecto tiene, él afirma automáticamente que "está preciosa". Cuando ella le responde que ni siquiera la ha mirado, él se gira, sonríe, y antes de besarle el cuello, afirma: "Tú siempre estás guapa". En otras palabras, ella es atemporal en su mundo: la posesión más preciosa de su idílico matrimonio.

Una vez en la fiesta de Ziegler, tanto Alice como Harford flirtean con otros invitados pero, eventualmente, vuelven a casa y hacen el amor. El día siguiente todo es normal en su relación: él trabaja en su oficina, ella ayuda a Helena -su hija- a envolver los regalos de Navidad y a hacer sus deberes del colegio. Kubrick realiza un montaje paralelo de sus respectivas acciones. Es decir, estamos ante lo que Genette define como un segmento narrativo iterativo: aquello que sucede un número *n* de veces pero solamente se narra una vez. Por la noche, los Harford fuman marihuana en su habitación antes de ir a dormir. Todo es, hasta ahora, habitual. Empiezan una conversación casual sobre la fiesta, riendo sobre sus respectivos encuentros, que nun-

ca fueron más allá de un mero flirteo. Sin embargo, según transcurre la conversación, el doctor Harford dice una cosa sobre Szavost, el refinado señor húngaro que intentó ligar con Alice, "Quería follarse a mi mujer. Lo entiendo (...) todos sabemos cómo son los hombres", que hace girar la conversación hacia un lugar inesperado. Enfadada tras escuchar atónita el machismo desprecupado de su esposo, Alice le confiesa su pasado deseo secreto por otro hombre. Desde este momento, lo iterativo desaparece de la narrativa y asistimos a los intentos por parte del doctor de eliminar el trauma que le ha generado la confesión de Alice. Es decir, intenta reconducir el deseo de su esposa hacia la iteración con el fin de encerrarla en el "hortus conclusus" y exclusivo del matrimonio.

El montaje y espaciación en el encuadre establece un paralelo con la grieta que la confesión de Alice abre en la iteración marital de los Harford. Inicialmente, la cámara nos muestra al doctor y Alice en la cama con un plano largo, insertos en el espacio conyugal. Cuando Alice comienza a cuestionar cómo su marido conceptualiza su relación, ella se aleja de la cama y comienza a caminar alrededor de la habitación. El doctor permanece sentado en la cama. En esta parte de la escena, no hay primeros planos. Kubrick continúa utilizando planos largos que cumplen un doble propósito: enfatizar la distancia que se ha abierto entre ambos y reiterar la presencia del espacio conyugal de la habitación como

el marco-fantasía que condiciona sus intercambios verbales y reacciones físicas y emocionales. Aunque la cámara sigue a Alice con una serie de panorámicas horizontales, Kubrick progresivamente comienza a activar la estética plano/contraplano para enfatizar la grieta afectiva que se está abriendo entre marido y mujer. Sin embargo, subvierte el uso del montaje analítico del modelo clásico de Hollywood y lo postula como insuficiente dado que, al final, termina subordinado el conflicto dramático al "culto" a la cara de Harford, ignorando las coordenadas espaciales en las que éste existe. Una vez que el matrimonio se adentra en un territorio resbaladizo, los cortes directos se transforman en un modo de captar la crisis emocional del doctor. De igual modo, el espacio de la habitación queda disuelto, tornándose en un fondo desenfocado. Cuando Alice comienza su confesión, la cámara se acerca a ambos personajes, encuadrándolos con planos medios y primeros planos-haciendo del escenario de la habitación en el que antes los había situado un mero fondo borroso. Su universo, tal como existía antes de tales palabras, está a punto de resquebrajarse. Alice se deja caer en el suelo, junto a la ventana y, lentamente, narra su fantasía con el oficial naval mientras Harford se sienta, desconcertado y traumatizado, sobre el lecho, incapaz de comprender y asumir ese otro deseo femenino. Además mientras que en el comienzo iterativo de la historia, Kubrick emplea una

serie de travellings fluidos, durante toda la confesión la cámara pierde tal fluidez, puntuando el derrumbe del universo marital armónico que, aparentemente, existía antes.

*Gráfico n° 2. El doctor Harford se queda sin habla tras la confesión de Alice*



*Fuente: Kubrick (1999)*

Alice es definida desde el comienzo del film a través de su corporeidad - limpiándose tras usar el baño, oliéndose los sobacos tras aplicarse desodorante- dentro del espacio íntimo de la relación matrimonial. El doctor, por el contrario, ejemplifica la perfección inocua, impecablemente vestido, maestro de las reglas de interacción social. Mientras que ella se mueve por toda la habitación, incapaz de controlar su cuerpo tras fumar marihuana, sollozando mientras confiesa su secreto, él permanece rígido, absolutamente inmóvil sentado en la cama.

La inmovilidad y falta de corporeidad del doctor se extiende a todas sus acciones dirigidas a vengar el deseo ilícito de Alice. Con Marion, primero, y después con Domino y en la orgía de Somerton, es incapaz de escapar a la inmovilidad rígida que su pose representa.

Una vez que su marco-fantasía marital ha sido resquebrajado por la confesión de Alice, el doctor permanece sentado en cama, con los ojos completamente abiertos, mirándola fijamente pero imaginando algo enteramente diferente (el coito entre su esposa y el oficial) que no puede llegar a comprender. Este algo más, sin embargo, es el necesario exceso que define su fantasía. Porque un entendimiento del escenario fantasía que oscurece el horror de lo impensable es insuficiente. Como afirma Zizek (1997, 7), "la fantasía oculta este horror, pero, al mismo tiempo crea aquello que oculta, su 'reprimido' punto de referencia."

La monogamia puede ser entendida en tales términos: los derechos a la exclusividad respecto al cuerpo del compañero o compañera sentimental están intrínsecamente sustentados como una fantasía intachable sólo si la posibilidad de la infidelidad -de encontrar placer en alguien diverso- permanece suprimida por un patrón ideal de lealtad y, simultáneamente, funciona como el telón de fondo en contra del que este ideal se define. O como afirma Szavost mientras flirtea con Alice: "¿no crees que uno de los encantos del matrimonio es que hace del engaño una necesidad para ambas partes?" (Pocock, 2000). Es decir, lo que destroza el mundo del doctor Harford es su encuentro con lo Real, la aparición de la "X" que el orden simbólico no puede contener.

En *Eyes Wide Shut*, lo Real -el deseo carnal de Alice por el oficial naval- no es solamente una contingente e inesperada presencia que Harford no puede comprender sino también la mancha que sustenta el entramado fantástico de la matriz heterosexual. Como apunta Zizek, la fantasía constituye nuestro deseo y proporciona sus coordenadas, "es decir, literalmente nos enseña como desear" (Zizek 1997, 7). Llena objetos positivos (Alice) con deseo. No hay una fórmula que garantice una relación perfecta:

*cada sujeto debe inventar una fantasía propia, una fórmula 'privada' para la relación sexual; para un hombre, la relación con una mujer es sólo posible si se adecúa a dicha fórmula. (Zizek 1997, 7).*

De repente, el orden simbólico del doctor se viene abajo; Alice ha roto la fórmula que él había diseñado y necesita contener la amenaza de los deseos femeninos inesperados que han aflorado a la superficie. ¿Cómo hace esto? Inicialmente, intentando diversificar sus actividades sexuales. Al final, tras una serie de fracasos, intentando resituarse a Alice dentro del campo iterativo de la exclusividad conyugal, confesando sus "intentos" de ser infiel. El hecho de que Alice apele al presente (*now*) como el único estadio de certeza en relación a su amor hacia él hace que su intento sea fútil. Significativamente, Alice

*consigue mantener los deseos de Bill en el contexto del Aquí y Ahora. Ella desecha su 'para siempre' con una palabra que no teme*

*usar -Fuck- y una vez más, nos muestra que la creencia anterior por parte de Bill de que las mujeres no piensan así era falsa. (Nelson, 297).*

La exploración del mundo interior de una pareja de yuppies por parte de Kubrick va más allá del trauma de la infidelidad. Al confesar su "affair mental" con el oficial naval, ella recuerda como hacía amor con su esposo aquella misma noche, "En ningún momento él estaba fuera de mi mente (...) y, sin embargo, tú eras más dulce para mí que nunca." El carácter subversivo de la subjetividad de Alice se entronca, por consiguiente, en su incapacidad de distinguir entre marido y amante, entre "ley" y "'fuera de la ley". Así, la exclusividad que el doctor se ha auto-asignado en relación al cuerpo y deseos de su esposa se derrumba por el desplazamiento que ella realiza de su marido hacia la otredad; una presencia abyecta que su marco-fantasía no puede contener. En este escenario confuso para la identidad masculina, las imágenes de Alice y el oficial naval haciendo el amor que persiguen al doctor sitúan su trauma bajo el insoportable conocimiento de que Alice ha fusionado a ambos hombres. No es sólo que él los imagine haciendo le amor, sino que se ve a él mismo en un espacio que no reconoce como propio. Más aún, representando repetidamente los fracasos del doctor Harford al otorgar a Alice un espacio de deseo, y haciendo que él recurra a los celos irracionales, Kubrick hace de sus intentos de visualizar el affair de su mujer un cliché

borroso y eterno que encaja con la peor distopía estereotípica de un hombre intelectualmente retrógrado.

### ***1.3. Música: la mirada masculina pierde su poder***

La confesión de Alice y el consiguiente desmoronamiento del discurso heterosexual machista del doctor Harford está también codificado en la narrativa a través del de la música diegética y no diegética. Cuando ella comienza a revelar su pasión por el oficial naval, Kubrick inserta una banda sonora, tensa, cada vez más inquietante que complementa tonalmente el sacudido estado mental de Harford. El uso de música no diegética actúa en clara contraposición con el vals que envuelve el comienzo de la narrativa, y también concluye el descrédito del dominio masculino que el tema de Chris Isaak "Baby Did a Bad Bad Thing" había comenzado en la escena en que la pareja hace el amor frente al espejo.

En la primera secuencia, cuando el doctor Harford apaga el equipo de música, el vals desaparece. Él se ha establecido como la voz dominante en la historia. La creencia inicial de espectador en la condición no diegética del vals se torna en falsa y la voz masculina se destaca como creadora del orden simbólico de "feliz matrimonio heterosexual" que aparece ante nosotros.

Este primer vals actúa como complemento a la música en la fiesta de Ziegler. Cuando Alice está siendo acosada por los anacróni-

cos avances sexuales de Szavost, la cámara de Kubrick baila junto a ellos, con movimientos de vals, centrando el cuerpo de Alice como un lugar surcado por una multiplicidad de deseos masculinos que construyen su identidad desde un espacio machista. ¿Cómo escapa ella de tal "recinto"? Mostrando a Szavost su anillo de bodas, instando a los derechos de exclusividad que posee su esposo sobre su cuerpo. Es decir, utilizando la misma ley que oprime su cuerpo y borra su subjetividad para su propio beneficio. Como Thomas Allen Nelson observa, el hecho de que Alice escape a los pútridos avances de Szavost debe ser entendido en relación a su disgusto sobre la aceptación por parte del Dr. Harford de la conducta de Szavost que hemos explicado anteriormente.

El rechazo directo de Szavost también contrasta con la facilidad con la que el doctor Harford acepta las insinuaciones de los dos modelos. Mientras que ella invoca su condición de casada para escapar de la propuesta sexual del anciano y, al hacerlo, reconoce que está siendo reducida a mercancía sexual por parte de la mirada masculina, el doctor finge ignorancia y pide que las modelos aclaren qué hay "donde termina el arco iris." En otras palabras, una vez más, él utiliza la pasividad como mecanismo para justificar sus acciones. Esta auto-objetivación está diseñada para escapar de los rígidos contornos de la monogamia eliminado su subjetividad y pretendiendo seguir los deseos de los demás. Por otra

parte, al permitir que los dos modelos lo arrastren a un espacio íntimo donde probablemente vaya a suceder un intercambio sexual, se está colocando en el espacio que más tarde define en su conversación con Alice como "la manera en que son los hombres". Él no es la excepción que dice ser. Su sexualizado *tour de force* tras la confesión de Alice no puede ser enmarcado solamente según las coordenadas delimitadas por el intento de venganza contra su mujer. Su objetivo es explorar lo que existe "al otro lado del arco iris." Un territorio que ya estaba dispuesto a conocer con anterioridad a la confesión de Alice

"Baby did a Bad Bad Thing" realiza una fractura decisiva en la conceptualización monolítica del cuerpo y psique femenina como objeto. Alice se desnuda frente al espejo, moviendo lentamente su cuerpo de lado a lado, como si estuviese siguiendo la cadencia rítmica de la canción de Isaak. Sin embargo, no estamos seguros si la está oyendo. Harford se la acerca por detrás, se mira en el espejo y comienza a besarla. Ella corresponde a su estímulo sexual. Cuando él la besa, sin embargo, Alice se mira en el espejo, mientras la mirada masculina la devora con frenesí.

Gráfico n° 3. Alice se mira en el espejo mientras el doctor Harford la "devora"



Fuente: Kubrick (1999)

El deseo de Alice se sitúa, por tanto, en otro lugar, en un espacio más allá del matrimonio y la masculinidad. Ella también concibe al doctor como objeto, mirando a las maneras en la que su cuerpo le excita. Haciendo esto, ella subvierte la economía libidinal de la masculinidad chauvinista que convierte a su cuerpo en un espacio de placer y explotación.

Kubrick sitúa la canción de Isaak entre lo diegético y lo no diegético. Funciona de modo radicalmente antagónico al vals que atrapa a la mujer en la ley masculina y su "hortus conclusus", actuando como complemento sonoro a la mirada furtiva de Alice.<sup>iii</sup> La canción es un mensaje que ella escucha, el espectador escucha pero que el doctor ignora. Por tanto, la mirada de Alice y "Baby did a Bad Bad Thing" desacreditan la autoridad masculina que la narrativa había establecido al principio con el doctor Harford "apagando el estereo."<sup>iv</sup>

Esta fractura se complementa con la música no diegética que acompaña la confesión de Alice. El universo del doctor Harford está siendo lentamente aplastado por las palabras de su mujer y, mientras este proceso toma forma a través de la historia que cuenta, la música rima con la agitación emocional de Harford. Por primera vez, no tiene el control. Al contrario, Harford está congelado en un primer plano, con la mirada perdida, incapaz de aceptar el deseo de Alice y apagarlo. Solamente una contingente llamada telefónica hace que la narrativa pueda progresar.

Kubrick emplea la misma sintaxis dramática más tarde para prevenir que Harford consume su coito con Domino, la prostituta que le había persuadido para acompañarla a su apartamento. Él no sólo fracasa en consumir el acto sexual una segunda vez, después de rechazar los avances sexuales de Marion -presididos por la inquietante presencia del cadáver del padre de la mujer- sino que también evita contraer SIDA; sabemos más tarde a través de la compañera de casa de Domino, Sally, que a la prostituta se le ha diagnosticado el síndrome HIV. Kubrick encuadra a Harford en un primer plano. Domino se inclina hacia él y le besa la frente, con una romántica balada de jazz sonando de fondo. Todo se detiene cuando suena el teléfono. Es Alice. El doctor apaga el estéreo de Domino y contesta la llamada. Alice aparece encuadrada en el mundo iterativo de la casa una vez más, comiendo galletas de dieta mientras

ve la televisión, esperando que su marido vuelva al entorno familiar tras un largo día de trabajo. Ella se adecúa a la fórmula que Harford ha creado de lo que debe ser la perfecta ama de casa, permitiéndole recapturar el ideal masculino-chauvinista que había perdido al ser consciente de la subjetividad sexual de Alice más allá del matrimonio. Cuando Domino le pregunta, "¿es esa la señora del doctor Bill?" Harford asiente. Ella es su esposa -el objeto reproductivo y sexual que controla- de nuevo. Más aún, el doctor recupera el poder que tenía al principio de la narrativa, apagando la música. Por unos instantes, él cree erróneamente que ha recuperado el control sobre su vida. Alice se ha reinstalado en la lógica iterativa del matrimonio heterosexual y ahora percibe a Domino como la innecesaria tentación que un hombre casado debería apreciar y desear pero rechazar.

La balada de jazz marca el tono del suspendido coito entre Domino y Harford, reiterando la subversión genérica de Kubrick y su reto al espectador. En su ensayo "A semantic/syntactic approach to film genre" Rick Altman define los géneros fílmicos según una dinámica interactiva entre elementos sintácticos y semánticos:

*sugiero que los géneros surgen de dos modos fundamentales: o una serie de características semánticas relativamente estables evoluciona a través de una experimentación sintáctica para constituirse como una sintaxis coherente y duradera, o una sintaxis ya existente adop-*

*ta una nueva serie de elementos semánticos. (Altman, 222).*

Aunando elementos sintácticos visuales (Domino y el doctor besándose en la cama) y sonoros (la balada de jazz), Kubrick aparentemente crea el escenario semántico de la narrativa romántica. Sin embargo, tal ilusión desaparece de manera triple. Primero, el tranquilizador tono de la balada de jazz tiene un efecto opuesto al crescendo ascendente que acompaña la confesión de Alice. Segundo, las expectativas del espectador respecto a un sonido extradiegético romántico son violentamente negadas por la llamada de Alice y el hecho de que Harford apague el estéreo. Tercero, Domino es una prostituta; un objeto sexual al que el hombre debe pagar para satisfacer su sed sexual. La llamada de Alice reafirma el interés mercantil que determina su relación con el doctor y nos recuerda el acto de infidelidad que éste está a punto de cometer. Como señala Altman,

*la respuesta del espectador (...) está extraordinariamente condicionada por la elección de elementos y atmósfera semántica, porque una vez que aparecen ciertas secuencias semánticas, cada situación cultural específica hará que una comunidad interpretativa determinada active una sintaxis particular que ha sido tradicionalmente asociada con otros textos. (Altman: 225).*

Kubrick subvierte las convenciones del modelo dramático clásico de Hollywood a través de la heterogeneidad narrativa de *Eyes Wide Shut* para reevaluar el eje estructu-

ral de la pareja heterosexual en el mundo contemporáneo.

#### ***1.4. La ley de la contingencia: interrupciones, teléfonos móviles y las identificaciones múltiples del espectador***

El episodio de Domino reafirma la importancia de la contingencia en las narrativas de Kubrick.<sup>v</sup> Desde sus primeros trabajos, tales como *Dr. Strangelove* (1964) o *The Killing* (1956), sus films se estructuran a través de la dramatización de la incapacidad de sus personajes para cumplir sus deseos u objetivos. Confrontan un contratiempo contingente que no han tenido en consideración en una situación aparentemente controlada. La destrucción del panel de códigos del bombardero en *Dr. Strangelove* evita que el ejército estadounidense pueda retirar su avión una vez que se ha descifrado el código del coronel Ripper. Este hecho eventualmente desencadena "el día final." En *The Killing*, Johnny compra una maleta que no se cierra adecuadamente y, en el aeropuerto, un perrito se le escapa a su dueña y causa que el dinero que transportaba el atracador vuele por las pistas de aterrizaje, causando la captura de Johnny por parte de la policía.

Kubrick resalta ciertos elementos que jugarán un papel decisivo en la lógica contingente de sus narrativas enfatizando su importancia en un parte anterior de la

historia y anticipando su papel clave en la resolución final de la misma. En *Dr. Strangelove*, el panel de códigos del bombardero se muestra repetidamente, con una serie de zooms que, al principio confirman el ataque que Ripper ha ordenado y, después, tras el ataque del primer misil soviético, nos indican que ha sido destruido y, por tanto, nadie se podrá comunicar con la tripulación del avión a partir de este momento. En *The Killing*, el perrito que causa que la maleta de Johnny caiga al suelo y se rompa aparece prominentemente en el mostrador de la aerolínea mientras su rica y oronda dueña lo acaricia. En *Eyes Wide Shut*, la ley de la contingencia está relacionada con el uso de teléfonos móviles y las interrupciones de los avances sexuales del doctor Harford.

Primero, la pose congelada del doctor tras la confesión de Alice cesa una vez que Marion llama, anunciando la muerte de su padre. Segundo, su relación sexual con Domino se interrumpe cuando Alice realiza una llamada telefónica. Tercero, el doctor puede acceder a la orgía de Somerton una vez que su antiguo amigo (y pianista en la orgía), Nick Nightingale, recibe una llamada con instrucciones sobre la localización y contraseña del evento mientras se toman una copa en el café "Sonata." Cada vez, la narrativa cambia su foco de atención como consecuencia de la intervención de una llamada telefónica. Una nueva posibilidad de satisfacción social se abre para Harford al tiempo que la anterior se deja atrás.

Articulada según esta repetida lógica de interrupciones, la narrativa de Kubrick subvierte la base formulista de la narrativa clásica. En *Eyes Wide Shut*, las expectativas no llevan a la satisfacción o una negación directa; por el contrario, se replican en diferentes escenas -el apartamento de Domino y Sally, la mansión orgiástica, la tienda de disfraces de Milich-, situando la sexualidad del doctor Harford bajo escrutinio y haciendo que su fachada social finalmente explote mientras confiesa sus encuentros frustrados a Alice.

Thomas Allen Nelson afirma que

*estas interrupciones no sólo se mofan de las limitaciones emocionales de Harford y redoblan su superficial comprensión de las relaciones entre hombres y mujeres, también (...) se ríen de aquel público que, de manera similar a Bill, busca indirectamente formas de excitación erótica" (Nelson: 271).*

Steve Neale nos avisa de las limitaciones de una conceptualización clara de la identificación del espectador en el cine:

*la identificación no es nunca simplemente una cuestión de que el hombre se identifique con las figuras masculinas en la pantalla y las mujeres con las figuras femeninas. El cine crea diferentes deseos, muchas formas de deseo. Y el deseo en sí es móvil, fluido, constantemente transgrediendo posiciones y funciones. Las identificaciones son múltiples, fluidas y, en algunos momentos, contradictorias" (Neale 2000, 254-255).*

Concebir el deseo según un paradigma de fluidez contrasta con la simplista afirmación de Nelson al argüir que el espectador comparte la frustración de Harford como consecuencia de la "narrativa de interrupciones" de Kubrick. Más aún, John Ellis señala en *Visible Fictions* que el espectador no solamente se identifica con el héroe, heroína o villanos en la pantalla fílmica dado que

*la situación es más compleja que esto, la identificación implica el reconocimiento del yo en la imagen en la pantalla, una identificación narcisista, y la identificación del yo con las posiciones varias en la narración ficcional: estas son el héroe, heroína (...) La identificación es por tanto múltiple y fracturada. (Ellis:43).*

Sin embargo, como apunta Neale, aunque la identificación del espectador sea fluida,<sup>vi</sup>

*Hay un constante trabajo que regula la identificación en relación a la división sexual, en relación a las leyes del género, sexualidad e identidad social y la autoridad establecida en la sociedad patriarcal. Todo film tiende tanto a asumir como a funcionar activamente para renovar tales leyes, tal división. Cada film por tanto tiende a especificar la identificación de acuerdo con las categorías sociales definidas y construidas de hombre y mujer (Neale 2000, 255).*

Aunque la narrativa de Kubrick está sin duda anclada en un binario sexual que no es cuestionado -hombre y mujer- que descentra el orden patriarcal exponiendo las limitaciones de la mirada heterosexual mascu-

lina, *Eyes Wide Shut*, a través de una narrativa anclada en la episódica negación del poder masculino de Harford, expone la construcción sádica del cine comercial.<sup>vii</sup> La vacuidad de la mirada masculina es expuesta y la subjetividad femenina adquiere poder. El film disloca el poder masculino de la narrativa lineal encuadrando los deseos de Harford en un mundo donde la expectativa no lleva al cierre narrativo sino a una indefinida suspensión de la economía sexual del héroe. *Eyes Wide Shut* nos ofrece un sujeto femenino lleno de deseos que se reafirma como una fuerza activa que el hombre heterosexual no puede contener.

Anclando la identificación del espectador en Harford, la lectura de Nelson no solamente ignora la variabilidad de las posiciones de identificación que se suceden en el curso de la narrativa, también desdeña como *Eyes Wide Shut* socava la lógica sádica del cine narrativo comercial. Los diferentes episodios de la "narrativa de interrupciones" de Kubrick exponen las limitaciones psicológicas y emocionales de Harford, y descentran su figura para convertirla en marioneta del orden heterosexual masculino. En tal escenario, la identificación del espectador con el héroe masculino no es la única posible dentro de la repetitiva "erótica de frustración sexual". Además, el impulso voyeurístico de Harford, según avanza la narrativa, se torna progresivamente en un impulso masoquista que se repite en cada episodio consecutivo. Esta desviación narrativa de *Eyes Wide Shut* pro-

voca un desencuentro entre el placer del doctor Harford y el del espectador. Una vez que se desintegra el poder de la mirada masculina con la que comienza el film, el espectador deriva su placer de los sucesivos estadios del desplome del protagonista masculino del film. Según crece su voyeurismo pasivo, su masoquismo se redobla. La narrativa ofrece su vacuidad psicológica de forma cada vez más prominente como perfecta coartada para disfrutar de los irónicos trucos narrativos de Kubrick.

El voyeurismo/masoquismo del doctor Harford se torna en la objetivización operística de la orgía de Somerton.<sup>viii</sup>

Cuando el doctor Harford comienza a caminar de habitación en habitación, contemplando la orgía, Kubrick encuadra su caminar con un plano de punto de vista que enfatiza el acceso directo por parte de Harford a ese explícito mundo de intercambio sexual. Sin embargo, está dentro pero es, al fin y al cabo, un *outsider*, un *voyeur*, que no pertenece al viejo orden masculino orquestado por Szavost y, eventualmente, se le niega la realización del acto sexual con una de las modelos-prostitutas enmascaradas.

La otredad de Harford en la orgía lo expone a la maquinaria operística de Szavost, Éste le ordena que se desnude, enfrente de una multitud de máscaras que lo encarcelan espacialmente, preparadas para disfrutar del espectáculo que les proporcionará el castigo al intruso.

Su voyeurismo se ha tornado contra Harford: ahora él es objeto. Una vez más, la lógica de interrupciones de *Eyes Wide Shut* suspende tal acción. Una misteriosa mujer, en lo que Ziegler describe a Harford posteriormente como una charada para "acojonarlo", se ofrece a sí misma para redimirle y le dejan marchar indemne. Una vez más, la maquinaria narrativa de Kubrick niega al espectador el acceso al secreto, - esta vez el cuerpo desnudo del doctor Harford-.

*Gráfico nº 4. Los asistentes a la orgía en Somerton rodean al doctor Harford*



Fuente: Kubrick (1999)

### **1.5. Ironía en *Eyes Wide Shut***

La manera en que Harford recurre a su condición de "doctor" en diferentes momentos de la historia es el mecanismo irónico preeminente de Kubrick en *Eyes Wide Shut*. También utiliza la ironía, a nivel intertextual, como herramienta crítica para exponer las limitaciones de la narrativa convencional y explorar los diferentes contornos de la hibridación genérica que caracteriza el film.

La inmaculada fachada del doctor Harford - siempre perfectamente vestido y afeitado-

está presente durante toda la narrativa. Su apariencia física es consecuente con su caracterización como un hipócrita perfectamente entrenado socialmente que, de manera camaleónica, se adapta a cada situación social que encuentra, comportándose tal como sus interlocutores esperan. Es, así, el confidente de Ziegler cuando necesita que atiendan a la prostituta que ha sufrido una sobredosis; es también un joven apropiadamente inocente cuando las dos modelos flirtean con él durante la fiesta; un doctor comprensivo en casa de Marion tras el fallecimiento de su padre; un generoso cliente para Milich, capitalizando en la avaricia de éste último; un "caballero" ofendido al ver la explotación sexual que Milich está llevando a cabo con su hija. Su éxito social se entronca, por tanto, en su sabia negociación de las diversas máscaras sociales que deben adquirir.

Al hacer que Harford apele continuamente a su condición de doctor para poder conseguir sus sucesivos objetivos -obtener un disfraz en la tienda de Milich, información sobre el paradero de Nightingale del recepcionista del hotel, o acceso al tanatorio donde está Mandy, la prostituta a la que ayudó en la casa de Ziegler-, Kubrick consigue un doble objetivo irónico. Por una parte, evita que el "buen doctor" se perciba que el perfecto escenario que la confesión de Alice ha destrozado es en realidad una fantasía propia, haciéndole creer que puede recuperar el poder de su masculinidad. Por otra parte, subvierte la conven-

cionalidad narrativa con las sucesivas cancelaciones de cada uno de los deseos de Harford, jugando con las expectativas creadas en el espectador de arribar a un cierre narrativo mediante la implacable lógica iterativa de interrupciones que estructura el film. La ironía se sitúa, por tanto, en las múltiples capas significativas de la heterogénea narrativa que construye Kubrick.

Linda Hutcheon advierte que la ironía opera en la "superimposición o intersticios de esos significados (lo dicho y lo plural no dicho) con un tono crítico" (Hutcheon, 19). Cuando Harford va al hotel para encontrar Nightingale y el recepcionista rechaza darle tal información, él invoca su condición de doctor para convencer al recepcionista de que le diga lo que sabe. Así, consigue su objetivo. Sin embargo, Kubrick representa al recepcionista como un homosexual "excesivo" que lo que realmente desea es conocer más al doctor, es decir, acercarse a un cuerpo masculino que despierta su apetito sexual. Además, Kubrick inserta en el fondo del encuadre parte de un cartel en el que podemos leer la palabra "ass (culo)", una referencia obvia al sexo anal impregnada de matices homoeróticos. En esta escena, Kubrick retrata al doctor todavía atrapado en la lógica superficial de su estatus social como tal y, simultáneamente, añade una nueva capa de cuestionamiento a su orientación sexual y al poder de la mirada masculina.

De igual modo, cuando Harford va a la tienda de Milich para devolver la capa y

máscara, y descubre que éste está prostituyendo a su propia hija adolescente, inmediatamente se escandaliza y le reprende. Sin embargo, Harford acaba de asistir la noche anterior a una orgía para satisfacer sus impulsos sexuales a través de la explotación flagrante del cuerpo femenino. Kubrick constantemente retrata al doctor entre el irónico desencuentro de su fachada social y lo que realmente es (lo que dice y la pluralidad de verdades no dichas que evita mencionar a sus interlocutores).

Como afirma Hutcheon,

*la ironía se origina en el reconocimiento del ser social como una construcción arbitraria, que demanda la revisión de valores y convenciones. (Hutcheon, 32)*

Centrándose en la disparidad entre el uso del estatus social de Harford ("soy doctor")

y sus motivaciones reales, Kubrick relata la construcción de un armazón ideológico machista. De igual modo, subvierte las convenciones genéricas de las narrativas estándar, estableciendo a *Eyes Wide Shut* como un productor irónico en relación a tales films. Porque para Kubrick, como para Hutcheon, la ironía reside en el discurso crítico que revela las múltiples y contradictorias capas de lo real. Yuxtaponiendo le hipocresía social del doctor Harford con el interés mercantil por parte de Milich o el deseo erótico por parte de recepcionista, Kubrick enfatiza lo incongruente y dispar entre las motivaciones de sus personajes como herramienta para hacer añicos la fantasía heterosexual masculina.

## Conclusiones: deseos que se escapan

*Eyes Wide Shut* realiza una serie de operaciones estéticas y narrativas complementarias que desacreditan el orden social patriarcal machista ejemplificado por el doctor Harford y establecen la existencia e incontenibilidad del deseo femenino que representa Alice. En este sentido, Kubrick contrapone el orden iterativo que articula el discurrir diario del matrimonio Harford según los dictados de una lógica machista al mundo de la subjetividad y deseo femeninos, y la multiplicidad de prácticas y discursos relacionados con la sexualidad

que desencadena el conocimiento por parte de Harford de "ese otro deseo femenino" más allá del ámbito conyugal. Subvirtiendo la autoridad masculina que se había establecido en un principio, mediante la narrativización de una cadena de frustraciones sexuales de Harford, Kubrick no sólo retrata la inmovilidad y superficialidad del orden social machista sino que también reafirma la potencialidad de lo femenino de crear un orden social paralelo. Con la última palabra del film, "fuck", al espectador se le promete el escenario que la narra-

tiva ha generado en repetidas ocasiones para luego negarlo vez tras vez. La primera imagen del film -el cuerpo desnudo de Alice- adquiere un significado distinto con la presencia de la última -un primer plano de Alice diciendo "fuck"- . En la primera parte del film, Kubrick dibuja un universo masculino chauvinista poblado de objetos sexuales femeninos. Sin embargo, según progresa la narrativa, éste encuentra algo muy diferente: la complejidad de la subjetividad femenina que cuestiona y desmorona el placer controlador de la mirada masculina. Dado que Alice continúa siendo al final la mujer de Harford, la naturaleza de tal subversion debe comprenderse en

términos de su intento final por revertir la lógica iterativa del film y centrarse en el momento presente. Harford intenta recuperarla apelando a un "para siempre." Para Alice, sin embargo, el deseo y el amor solamente existen en el "ahora." Concluyendo el film con la voz de Alice, Kubrick privilegia lo inmediato e incierto como principio fundamental del deseo. La matriz machista de Harford se viene abajo, disuelta en un laberinto indescifrable (para él) de deseos femeninos que el individuo únicamente puede negociar al encontrar sucesivas contingencias que nunca puede predecir.

## Referencias

- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. London: BFI Publishing.
- Copjec, J. (1994). *Read My Desire: Lacan against the historicists*. Cambridge, Mass: MIT Press
- Chion, M. (2001). *Kubrick's cinema odyssey*. London: BFI Publishing.
- Ellis, J. (1982). *Visible fictions : Cinema, Television, Video*. London: Routledge.
- Falsetto, M. (2001). *Stanley Kubrick; a narrative and stylistic analysis*. Westport, Conn: Praeger.
- Fiander, R. "At the Movies: The Interpenetration of Cinema and Virtual Reality", *Antigonish Review* 120, (2000 Winter), 43-52.
- Foucault, M. (1990), *The History of Sexuality, vol 1*. New York: Vintage Books, 1990.
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: an essay in method*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Hutcheon, L. (1984). *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London; New York: Routledge.
- Kaplan, E. A. (2000). Is the Gaze Male? In Kaplan, E. A., (Ed.) *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Kubrick, S. (director) (1999) *Eyes Wide Shut* [Largometraje] U.K./ U.S.A.: Hobby Films
- Mulvey, L. (2000). Visual Pleasure and Narrative Cinema, In Kaplan, E. A., (Ed.) *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Neale, S. (2000), Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema. Visual Pleasure and Narrative Cinema, In Kaplan, E. A., (Ed.) *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Nelson, T. A. (2000). *Kubrick: inside a film artist's maze*. Bloomington, Indiana: University Press.

Pocock, J. (2000) Collaborative Dreaming: Schnitzler's Traumnovelle, Kubrick's Eyes Wide Shut, and the 'Paradox of the Ordinary'. in *Arachne: An Interdisciplinary Journal of the Humanities* 7, 1 (2),76-93.

Zizek, S. (1997) *The Plague of Fantasies*. London; New York: Verso, Zizek, S. (2001) *Enjoy your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York: Routledge.

---

## NOTAS

<sup>i</sup> A partir de este momento me referiré al personaje interpretado por Tom Cruise como “el doctor” o “Harford.”

<sup>ii</sup> Mantengo el término “fuck” en su idioma original para preservar su poder expresivo y fonético.

<sup>iii</sup> El vals también acompaña el día iterativo de los Harford tras la escena del espejo.

<sup>iv</sup> Judy Pocock (2000, 84) explica que: “la escena del espejo funde a negro focalizando la mirada voyeurística de Alice mientras se mira a sí misma en el espejo.”

<sup>v</sup> Nelson (2000, 84) afirma que *Dr. Strangelove* está estructurada a través de “la presencia de un universo contingente que silenciosa y casi invisiblemente preside el mundo cinemático en conflicto y que en su extensión y duración reduce los esfuerzos de sus habitantes ficcionales e inspira los logros de su creador”

<sup>vi</sup> Asumo que con “todo film” Neale se refiere a “todo film comercial.” De otro modo, su afirmación sería problemática y excesivamente generalizadora dado que múltiples cineastas han expuesto hace décadas lo arbitrario de una distinción simplista entre lo masculino y lo femenino, ofreciendo un entendimiento del género basado en la fluidez de la identidad sexual.

<sup>vii</sup> A este respecto, me estoy refiriendo a los conceptos teorizados por Laura Mulvey (2000) y su asociación del voyeurismo con el sadismo patriarcal.

<sup>viii</sup> El password para entrar en la mansión de Somerton es “Fidelio”, que significa “fiel”. También es el título de una ópera de Beethoven.

### **Cita de este artículo**

RODRÍGUEZ ORTEGA, V. (2011). Fuck el Vals. La contingencia sin ley del deseo en *Eyes Wide Shut* *Revista Icono14 [en línea] 1 de Octubre de 2011, N° 3 Vol. Especial*, pp. 294-315. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>