

El último sueño de Stanley Kubrick



GLADYS FRANCO¹

DOI: 10.36496/N135.A7

ORCID ID: XXXX

RECIBIDO: SETIEMBRE DE 2022 | ACEPTADO: OCTUBRE DE 2022

RESUMEN

Este trabajo relaciona los efectos del psicoanálisis en el arte a través de una novela del escritor Arthur Schnitzler (*Relato soñado*) que motivó al gran director Stanley Kubrick para la realización de su película *Ojos bien cerrados*.

Se destacan los aspectos coincidentes entre Freud y Schnitzler, que fueron contemporáneos, ambos judíos, ateos, apasionados por la exploración de los aspectos oscuros del ser humano y motivados por el «enigma de los sueños».

Stanley Kubrick, admirador de la novela de Schnitzler, *soñó* durante treinta años con llevar al lenguaje cinematográfico el *Relato soñado*, y en ese proceso fue alcanzado por los efectos que el psicoanálisis marcó en el arte del siglo XX en Occidente.

DESCRIPTORES: CINE / CREADOR / SUEÑO / INCONSCIENTE / PSICOANÁLISIS

OBRA-TEMA: OJOS BIEN CERRADOS, STANLEY KUBRICK / RELATO SOÑADO, ARTHUR SCHNITZLER

AUTOR-TEMA: KUBRICK, S.

1 Miembro titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. laletraescrita@gmail.com

SUMMARY

This work relates the effects of Psychoanalysis in art, through the work of a novel by the writer Arthur Schnitzler (*Dream story*) that motivated the great director Stanley Kubrick to make his film *Eyes wide shut*.

The coincident aspects between Freud and Schnitzler are highlighted, both of them were contemporaries, jews, atheists, passionate about exploring the dark aspects of the human being and motivated by the «enigma of dreams.»

Stanley Kubrick, an admirer of Schnitzler's novel, *dreamed* for thirty years of bringing the *Dream story* to the cinematographic language and in that process he was reached by the effects that psychoanalysis marked on the art of the 20th century, in the West.

KEYWORDS: CINEMA / CREATOR / DREAM / UNCONSCIOUS / PSYCHOANALYSIS

WORK-SUBJECT: EYES WIDE SHUT, STANLEY KUBRICK / DREAM STORY, ARTHUR SCHNITZLER

AUTHOR-SUBJECT: KUBRICK, S.

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

Calderón de la Barca, *La vida es sueño*

FREUD, SCHNITZLER, KUBRICK

La filmografía de Stanley Kubrick abarca más que sus once películas más aplaudidas y cuestionadas, las que alcanzaron gran difusión, algunos premios –aunque menos de los que merecían– y se instalaron como clásicos. Los títulos de las once películas aludidas son: *Fear and desire* (1955), *Senderos de gloria* (1957), *Espartaco* (1960), *Lolita* (1962),

Dr. Strangelove (1964), *2001: Odisea del espacio* (1968), *La naranja mecánica* (1971), *Barry Lyndon* (1975), *El resplandor* (1980), *The full jacket* (1987) y *Ojos bien cerrados* (1999)².

Estas películas están basadas en novelas o cuentos, y en varios casos el creador argumental trabajó como guionista o coguionista; son ejemplos conocidos *La naranja mecánica*, basada en la obra del mismo título de Anthony Burgess, y *2001: Odisea del espacio*, que surgió a partir de «El centinela», un cuento de Arthur C. Clarke, quien trabajó junto con Kubrick sobre la base de dicho cuento, incorporando tramas de otras de sus obras y nuevas ideas que crecieron hasta consolidar aquel magnífico guion. Asimismo, durante la filmación Clarke escribió un libro titulado *The lost worlds of 2001*.

La primera película de amplio alcance que Kubrick dirigió fue *Espartaco*, y se basó en la novela escrita por Howard Fast. La autoría del guion, en ese caso, fue de Dalton Trumbo, el prolífico escritor y guionista, autor de la inolvidable novela *Johnny got his gun* (1939) y director de la primera versión cinematográfica, en 1971. En 1960 Dalton Trumbo estaba en la lista negra impulsada por el senador McCarthy. Ya había permanecido un año en la cárcel por sus ideas políticas de izquierda, pero, en libertad, continuaba censurado. No obstante, reconociendo su talento, algunos productores lo contrataban, condicionándolo al uso de seudónimo. *Espartaco* marcó el principio del fin de la persecución ideológica en Hollywood, gracias a que el actor Kirk Douglas (2012/2015), quien protagonizó la película y llevó adelante la producción ejecutiva de la misma, exigió a Estudios Universal que el nombre de Dalton Trumbo figurara en los créditos.

El último film de Kubrick, *Ojos bien cerrados* [*Eyes wide shut*] se basó en la novela *Relato soñado* [*Traumnovelle*], de Arthur Schnitzler, escritor contemporáneo de Freud. Para la adaptación, el director contrató a otro conocido guionista, gran admirador de su obra, que también había dirigido algunas películas y con quien, una vez superados los requisitos del contrato redactado por el estudio que financiaría la película, trabajó durante más de dos años en la primera versión del guion. Ese guionista

2 He mantenido el título en inglés cuando hay más de una opción para el título en español.

fue Frederic Raphael, quien escribió un relato documental conmovedor (Raphael, 1999), a la vez que tierno y gracioso, acerca de su experiencia con el gran director. El trabajo de Raphael con *Eyes wide shut* terminó a fines de 1996.

En 1999, Stanley Kubrick murió repentinamente a causa de un infarto, a los setenta años. Alcanzó a ver la película, con su familia, en un prees-treno íntimo.

Kubrick había pensado durante treinta años en llevar al cine la novela de Schnitzler y logró hacerlo; «realizó su sueño», podría decirse... Un sueño de un artista que está en relación y continuidad con otros grandes soñadores: Schnitzler, el escritor de la enigmática novela *Relato soñado*, y Freud, el creador e investigador, para quien descubrir los secretos de los sueños fue un ejercicio diario, y que soñó con que su novedosa teorización sobre el funcionamiento psíquico se extendiera como una «peste» en el campo del conocimiento, desplazando las creencias basadas en el pensamiento mágico y en presunciones de trascendentalidad.

Dos de los hombres a los que me estoy refiriendo fueron austríacos contemporáneos que tardaron mucho tiempo en conocerse, a pesar de vivir en la misma ciudad. Al parecer, Freud temía un encuentro con Schnitzler por la fantasía de encontrar en él un *doble*. Así expresaba en la carta que, con motivo del cumpleaños de Schnitzler, le escribiera el 14 de mayo de 1922:

Me atormenta un interrogante: ¿por qué durante todos estos años nunca he intentado ponerme en contacto con usted y mantener una conversación? [...] La respuesta a este interrogante implica una confesión que es, a mi parecer, demasiado íntima. Creo que he evitado su persona por una especie de temor o recelo a encontrar en usted a mi doble. No porque me sienta inclinado fácilmente a identificarme con otro o porque haya querido pasar por alto la diferencia de talento que me separa de usted; pero al sumergirme en sus espléndidas creaciones siempre me pareció encontrar, tras la apariencia poética, hipótesis, intereses y resultados que coincidían justamente con los míos. Su determinismo y su escepticismo -que la gente llama «pesimismo»-, su obsesión por las verdades del inconsciente, por los instintos humanos, su disección de nuestras certidumbres culturales

convencionales, el examen minucioso del amar y del morir, todo ello despertaba en mí un inquietante sentimiento de familiaridad (en un pequeño ensayo escrito en 1920, *Más allá del principio del placer*, intenté demostrar que el Eros y el anhelo de morir son las fuerzas básicas cuya interacción domina todos los enigmas de la existencia). Tuve así la impresión de que usted conocía intuitivamente –o, más bien, como consecuencia de una sutil autopercepción– todo lo que yo descubrí en el transcurso de un laborioso trabajo con los demás. Creo, sí, que en el fondo es usted un auténtico investigador de las profundidades psicológicas, más sinceramente imparcial e intrépido que nadie hasta ahora³. (Freud, 1968, pp. 356-358)

En *Freud con los escritores* (Gómez Mango y Pontalis, 2014), J.-B. Pontalis va más allá de las semejanzas entre Schnitzler y Freud, y apuntando a la diferencia entre ambos, propone qué elemento podría haber determinado el temor de Freud a encontrar en Schnitzler –a quien sin duda admiraba como escritor–: la figura ominosa del *doblo*. Su análisis lo conduce al contraste entre la ordenada vida familiar de Freud y «la vida disipada del hombre Schnitzler, el gran consumidor de mujeres» (p. 150). De todas maneras, no deja de ser una hipótesis; la verdad en relación con esa fantasía de Freud de encontrar en Schnitzler un *doblo* continuará en sombras para nosotros.

Por su parte, Kubrick, una vez decidido a filmar su versión del *Relato soñado*, mantuvo una curiosa actitud, ocultando a su guionista, Frederic Raphael, la identidad del autor de la novela que serviría de base para la película. En el libro que Raphael escribió (*Aquí Kubrick*; Raphael, 1999) relata que el texto le llegó sin el nombre del autor ni detalles de edición; logró hacer de ese hecho una narración risueña que no oculta del todo su ansiedad por saber, y una suerte de desesperación, imaginando que podría fracasar la filmación de una extraña novela «del siglo diecinueve»⁴ en la que, en principio, le costaba encontrar el foco de interés. Como hombre ilustrado que era, luego de varias lecturas, Raphael restringió el campo

3 Traducción al español: <https://www.lacasadelaaparaula.com/freud-schnitzler/>

4 *Relato soñado* está ambientada en 1900.

de posibilidades de autoría del *relato soñado* a Arthur Schnitzler o Stefan Zweig. Acosó a Kubrick con la pregunta, hasta que finalmente –y gracias a un lapsus de Kubrick– logró confirmar a Schnitzler como el autor.

El 27 de octubre de 1994, Raphael escribió en su memorándum personal, a propósito de Kubrick: «Empiezo a sospechar que es un director de cine que, casualmente, es un genio, y no un genio que, casualmente, dirige películas» (p. 73).

Luego de varias lecturas del libro, Raphael pasó a compartir con Kubrick el entusiasmo por *Relato soñado*, y de allí en más, Schnitzler sería mencionado entre ellos simplemente como Arthur.

Escenas enteras debieron ser escritas, reescritas y vueltas a reescribir. Muchas veces, la única guía que Raphael recibía de Kubrick era: «Hay que seguir a Arthur» o «No te alejes de Arthur»...

Las semejanzas entre Schnitzler y Freud han sido destacadas por psicoanalistas (además del propio Freud, como vimos en la carta del 14 de mayo de 1922), y muy especialmente a partir de *Relato soñado*, obra a través de la cual el autor sostiene una trama propicia a deducir y comprender que el ser humano apenas logra alcanzar conocimientos parciales de sus afectos y conductas, y que tanto sus vivencias como sus propósitos conscientes son excedidos por otras fuerzas, extrañas para el propio sujeto. Esa percepción de extrañeza se torna aun más aguda cuando se trata de intentar acceder a la vida íntima de otra persona, sus deseos y fantasías. «Conocer al otro» es, si acaso un anhelo o una ilusión, siempre un imposible. Schnitzler pone ese asunto en el corazón del *Relato soñado*, y es lo que centra la atención de Kubrick, quien durante años pensó cómo trasladarlo a su lenguaje artístico.

El núcleo del relato consiste en tocar los límites de la verdad del amor en una pareja, argumentación muy lograda por Schnitzler, y que Kubrick pretende –y logra– no restringir a una época. El argumento de 1900 en Viena es trasladado a la Nueva York de los años noventa, encarnada por una pareja de actores que entonces era un matrimonio en la *vida real*; esto fue una condición del director para la elección de los protagonistas, que recayó en Tom Cruise y Nicole Kidman.

Es que *Ojos bien cerrados* expresa aquello que Schnitzler mostró, agudamente, en su *Relato soñado*: tenemos del otro –aún de la persona que podamos creer más próxima y familiar, o más investida por el amor– un

conocimiento parcial y en esencia falseado por el deseo propio; cada sujeto alberga en sí mismo un lado desconocido e inaccesible. El otro, al que se puede pretender conocer, es también, siempre, esencialmente desconocido.

Acceder a «saber que no se sabe» centra la paradoja del descubrimiento freudiano. Gracias a Freud podemos reconocer la existencia de lo Inconsciente como reducto de ciertas verdades del deseo que nos constituye, que somos precipitado de deseo de otros que nos han señalado como humanos y habilitado a la desesperanza en la expectativa de otra vida y a la descreencia en la verdad y en la posibilidad de sostener sin desmayo nuestras más valiosas intenciones conscientes. El psicoanálisis nos permite dimensionar la enormidad de nuestra ignorancia y nos conduce a reconocer que no somos *buenos, ni nobles ni sagrados*.

Tempranamente Freud se interesó en los sueños y los ubicó como una construcción relevante junto con otras formaciones del Inconsciente: los lapsus, los actos fallidos, los síntomas. En el relato de los sueños como formaciones psíquicas de la vida cotidiana de todas las personas encontró abundante material de análisis y arribó a exquisitas conclusiones respecto al funcionamiento psíquico, que están en el sustento de nuestra formación como psicoanalistas. «El sueño es una realización de deseos» es una formulación que manejamos con familiaridad. El trabajo psíquico que implica la realización de un deseo inconsciente aprovecha la circunstancia del soñar para hacer efectivos también deseos preconscientes latentes, alcanzando así, entre lo censurado y lo admitido, producciones cada vez dotadas de originalidad. Que el sueño no es mensaje de dioses ni enigma indescifrable, sino manifestación psíquica de realización de deseos, es algo que ha tenido, como otros descubrimientos freudianos, difusión en la cultura general, tanto entre sus contemporáneos como en los años siguientes. El *Relato soñado* de Schnitzler es un efecto de *La interpretación de los sueños*, como también lo es el sueño de treinta años de duración de Kubrick, su deseo de filmar el relato. Es de destacar que la imagen visual es el lenguaje dominante en el sueño y también en el cine, y Kubrick fue un realizador que «valoraba el carácter visual del cine por encima de cualquier otro arte y quería explorar los límites de hasta dónde se podía narrar una historia solo con imágenes y sonido, con la menor cantidad de diálogo posible» (ZEPFilms, 2019).

Es especialmente a través del quehacer de los artistas que el psicoanálisis ha mostrado su pregnancia en la cultura occidental, tanto desde las manifestaciones y obras de movimientos interesados en mostrarse permeados por la influencia del psicoanálisis –como, por ejemplo, el movimiento surrealista– como en obras y corrientes, colectivas o individuales, donde la relación puede no ser explícita, pero es posible pesquisar el carácter nutriente de «lo psicoanalítico». Muchos artistas –escritores, cineastas, dramaturgos, artistas plásticos, etc.–, así como referentes en los desarrollos en filosofía, historia y ciencias sociales en general se muestran atravesados por el psicoanálisis –como línea fuerte de la época– en su obra o en sus ideas. También dentro de las disciplinas científicas, en los dos primeros tercios del siglo XX, la psiquiatría se mostró permeable a las ideas psicoanalíticas. Más tarde, sin embargo, el imperativo de la inmediatez y la prevalencia de la acción sobre la reflexión en el pensamiento occidental contemporáneo ha generado en algunas regiones dificultad para el diálogo fructífero entre ambas disciplinas.

Pienso que tanto Schnitzler como Kubrick pueden ser vistos como los creadores en general, autores de sueños conscientes (escribir un libro, filmar una película); la creación artística implica canalización pulsional, represión y sublimación, además de aquella particularidad, no genérica, que llamamos talento. En los productos artísticos logrados, a veces por los contenidos, a veces por los tonos o por los efectos que producen, se puede pesquisar la fuerza del deseo de dominio de lo Inconsciente. Dentro de la formulación general (escribir, filmar, en fin: crear) pueden desplegarse y administrarse impulsos de desafiar las prohibiciones, así como deseos de dominio sobre lo ingobernable propio y del otro. Contenidos inconscientes destructivos, violentos, prohibidos subyacen a otros aceptables para la conciencia, y en su entramado se imponen determinados retazos fantasmáticos que, mediante mecanismos de represión y sublimación, admiten una tramitación aceptable. Así es que, en general, los artistas plasman en sus creaciones características individuales dominantes en la cultura de su época y aspectos universales, inherentes al drama humano signado por el deseo, la prohibición y la muerte.

Pienso que Kubrick pudo ser tocado por algo que le concernía como humano en el relato de Schnitzler, y eso fue lo que sostuvo tantos años,

vivo, el deseo de «contar el cuento» con su propia voz. Como representante de otra línea artística, usó la prerrogativa de recrear un argumento que le impactara especialmente.

En la película *Ojos bien cerrados*, Kubrick confió parte de la consistencia de la relación, familiaridad y complicidad en la pareja protagónica, al hecho de que fueran pareja en la vida real. La base de «conocimiento mutuo» que haría estallar una conversación estaba asegurada por los cruces de los protagonistas en la casa, y especialmente en el baño y el dormitorio, como zonas de intimidad.

EL PODER DE LAS PALABRAS

Como psicoanalistas estamos habituados a valorar intensamente el poder curativo de la palabra en transferencia. Poco se habla del poder inverso que también puede tener en el caso de la mala praxis. Encontramos, sí, frecuentemente, en la literatura, ejemplos del poder de la palabra, tanto para construir como para destruir. «Sí», «no», «culpable», «inocente», «nunca más», «para siempre» pueden significar síntesis determinantes en la vida de protagonistas de diferentes historias.

En la historia de Fridolín y Albertine (protagonistas de Schnitzler que son llamados Bill y Alice en *Ojos bien cerrados*) hay una conversación que detona los sucesos que acontecerán después. Es un diálogo que tiene la pareja en un clima de intimidad, la noche siguiente a una fiesta en la que ambos se han mostrado en juegos de seducción con otras personas. En la novela, la conversación cubre varias páginas y hay un intento claro del autor de exponer el conflicto que se genera en una pareja (y el riesgo que corre el compromiso amoroso que la une) cuando la confianza en el amor recíproco colisiona con el deseo que se activa y desvía hacia otro u otros.

En la película, la escena de la conversación se inicia aproximadamente a los 1 minuto, 20 segundos, mientras la pareja comparte un cigarrillo de marihuana y comienza, en forma risueña –y en clima que anuncia una culminación sexual– a conversar sobre lo que cada uno creyó ver u observó, fragmentariamente, en la fiesta de la noche anterior: Bill fue abordado por dos bellas jóvenes modelos, Alice bromea acerca de ese hecho, y también lo hace Bill acerca de Alice, bailando con un hombre que evidenciaba su

deseo de seducirla. Los comentarios bromistas de ambos son puntuados en determinado momento por Bill, cuando luego de decir (aproximadamente) «Mmm, ese hombre quería llevarse a mi mujercita a la cama...», remata con: «[Pero] Yo sé que tú nunca me serías infiel. Estoy seguro de ti». Entonces Alice –quizás ha fumado más que él o se siente aguijoneada por esa irritante seguridad masculina– se ríe un poco histéricamente y luego, repentinamente seria, pasa a hablar con emoción de un recuerdo vívido en ella. Le cuenta que un año antes, cuando estuvieron alojados en un hotel durante unas vacaciones, ella había correspondido a la mirada de otro hombre. Solo existió esa mirada entre ellos, pero Alice pensó que si el hombre «quisiera tomarla, aunque fuera una sola noche», ella estaba «dispuesta a perderlo todo». «Todo el resto del día y esa noche –agregamientras hacíamos planes para nuestro futuro y hablábamos de Helena [la hija], en ningún momento él estuvo fuera de mi mente...».

Esto que expresa Alice es, esencialmente, lo central del parlamento de Albertine en el *Relato soñado* de Schnitzler (1926/2016): «No hubiera podido resistirme. Me creía dispuesta a todo; creía estar prácticamente decidida a renunciar a ti, a la niña y a mi futuro, y al mismo tiempo (¿puedes comprenderlo?) me eras más querido que nunca» (p. 11).

Durante la «confesión» de Alice, el rostro de Bill refleja el impacto de las palabras, el esfuerzo por darles cabida en su mente, la perturbación que producen. El «otro», el rival a quien Alice describió como «un militar», comienza a ser creado en su pensamiento. Como espectadores, podemos ver cómo se instala invasivamente en la mente de Bill, y no nos sorprenderá que, de ahí en más, una imagen de entrega sexual protagonizada por Alice y el militar lo asalte repentina e invasivamente en distintos momentos.

Una llamada que lo reclama con urgencia como médico interrumpe la conversación, y Bill sale de la escena en estado de conmoción.

Los efectos: Trama de sueños

A partir de allí, los acontecimientos se suceden en un clima de irrealidad que transmite el estado anímico del personaje: un ir y venir en confusión, alteración de los sentidos, ansiedad y desasosiego. Nada parece *familiar* y tranquilizador, sino todo lo contrario. Los acontecimientos contradicen la

lógica; sin embargo, su sucesión está naturalizada por el *estado alterado* del personaje. Vemos escena tras escena desde su mirada, y como su mirada ha sido alterada por el impacto de algo inesperado y sorprendente, los sucesos que se despliegan son también sorprendentes, ilógicos, inesperados, absurdos. El director nos atrapa en esa realidad onírica, que es su sueño, y al mismo tiempo contiene los elementos de universalidad de todos los sueños: exponer, dar vida, realizar, al mismo tiempo que disfrazar los deseos prohibidos.

Una de las escenas centrales de *Ojos bien cerrados* es la orgía ceremonial desarrollada en una misteriosa casa, adonde Bill arriba luego de un trabajoso periplo y en la que protagonizará una escena con una mujer (a la que parece reconocer); inmediatamente será expulsado de la casa. Parte del ceremonial está pautado por música de György Ligeti (1923-2006) a quien Kubrick ya había recurrido para acompañar determinadas escenas en *2001: Odisea del espacio* y en *El resplandor* (en esta última, contextualizando el proceso gradual de caída en la locura del protagonista). Para *Ojos bien cerrados* usó, en la escena del ceremonial, el segundo movimiento de *ricercata*. Dicha composición consta de once movimientos; el segundo utiliza solo tres notas: mi sostenido, fa sostenido y sol. Transmite una atmósfera insistentemente enigmática.

Todos los personajes que se encuentran en la mansión usan antifaces y capas, atuendos en los que predominan el negro y el rojo, pero el aspecto más llamativo, en segundo plano, es la imagen de las cópulas orgiásticas, que efectivamente se representan, pero despojadas de lo que serían detalles ineludibles en tales escenas si estas fueran «reales»: faltan los sonidos humanos exaltados, el clima de desenfreno, la desprolijidad de la bacanal.

... y los sueños, sueños son

Puede llamar la atención que muchos de los comentarios críticos sobre la película no cuestionen el alto nivel de absurdo que contienen algunos tramos de la actividad desplegada por Bill a partir de la «confesión» de Alice. Se suman incongruencias y enlaces ilógicos que parecen naturalizados por el personaje y que definen sus acciones. Al regreso de la peripecia, Bill encuentra sobre su almohada, al lado de la durmiente Alice, la máscara usada

en la visita a la misteriosa mansión a la que llegó impulsado por la angustia. Algunos críticos han evaluado este hallazgo icónico como una prueba de realidad. Por el contrario, creo que podríamos pensar esa escena como el resto onírico que a veces acompaña al durmiente en el despertar, incluso a lo largo del día siguiente o de días sucesivos. (En el análisis es frecuente volver sobre algunos sueños en particular, que no caen en el olvido, sino que insisten en ser comprendidos; llegar, al menos, hasta el borde de lo posible). Puesto que en el universo psíquico no hay cancelación, sino tramitación del deseo inaceptable/prohibido, este encuentra vías de expresión a través de las formaciones de compromiso. Como tales, los sueños son esencialmente propicios a ser integrados al recuerdo como acontecimientos de «la vida real». Esto (de lo que todos podemos tener ejemplos) es, en mi opinión, lo que Stanley Kubrick quiere rubricar con *Ojos bien cerrados*, y esta es, en ese sentido, la más *psicoanalítica* de sus películas.

Bajo impacto de una revelación que lo destituía de una ilusión (ser el único para una -¿su?- mujer), Bill actúa y sueña. A través de uno o varios sueños, intenta compensar el daño narcisista sufrido desplazando sus deseos sexuales y vengativos hacia otras mujeres (en el «después del golpe», una mujer muere para salvarle, y otra mujer -una prostituta- contrae una enfermedad mortal). La «realidad» es, esencialmente, su tormenta interior, agitada por la imagen de Alice en apasionada entrega al desconocido; en ese contexto, el sueño -donde él atraviesa barreras que parecen infranqueables, se confunde en una cofradía donde todo parece posible y es deseado por más de una mujer- oficia de recurso paliativo provisorio.

Kubrick eligió cuidadosamente la dosificación de palabras de sus personajes. Es especialmente relevante el diálogo final de los protagonistas, que, como la vida, no promete futuro, pero propone aceptar lo posible del presente. Similar en esencia al *Relato soñado* de Schnitzler, la calma llega con la voz de Alice: «Lo más importante es que estamos despiertos ahora. Y, con suerte, por mucho tiempo más».

El final de *Relato soñado* de Schnitzler (1926/2016) difiere en algunos pocos detalles, y hay más intercambio de palabras entre los protagonistas. El escritor procura que las imágenes sean creadas por el lector, y para ello recurre a más diálogo que el cineasta:

-Sospecho que la realidad de una noche [dice Albertine], incluso la de toda una vida humana, no significa también su verdad más profunda.

-Y que ningún sueño -suspiró él suavemente- es totalmente un sueño.

Ella cogió la cabeza de él entre sus manos y la apoyó cariñosamente contra su pecho. -Pero ahora estamos despiertos -dijo- para mucho tiempo.

Para siempre, quiso añadir él, pero, antes de que pronunciara esas palabras, ella le puso un dedo sobre los labios y, como para sus adentros, susurró: -No se puede adivinar el futuro.

Permanecieron así en silencio, dormitando los dos un poco y próximos entre sí, sin soñar... (p. 136) ♦

BIBLIOGRAFÍA

Castro, A. (2003). *Stanley Kubrick*. Titivillus.

Douglas, K. (2015). *Yo soy Espartaco: Rodar una película, acabar con las listas negras*. Capitán Swing. (Trabajo original publicado en 2012).

Freud, S. (1968). *Briefe 1873-1939*. Fischer.

Freud, S. (2008). La interpretación de los sueños. En J. L. Etcheverry, *Obras completas* (vol. 4). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1900 [1899]).

Gómez Mango, E. y Pontalis, J.-B. (2014). *Freud con los escritores*. Nueva visión.

Infascelli, A. (director) (2015). *Mi amigo Kubrick* [película]. Rat Pac Documentary Films.

Peluffo, J. (12 de abril de 2019). Kubrick y la escena primaria: El pivot obsesivo. *tend*. <http://tend.uy/pluritemática/kubrick-y-la-escena-primaria-el-pivot-obsesivo>

Raphael, F. (1999). *Aquí Kubrick*. Mondadori.

Schnitzler, A. (2016). *Relato soñado*. Acanalado. (Trabajo original publicado en 1926).

ZEPFilms (2019)S. Stanley Kubrick: La historia detrás del metódico artista [video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=0xX4f07AIFQ>