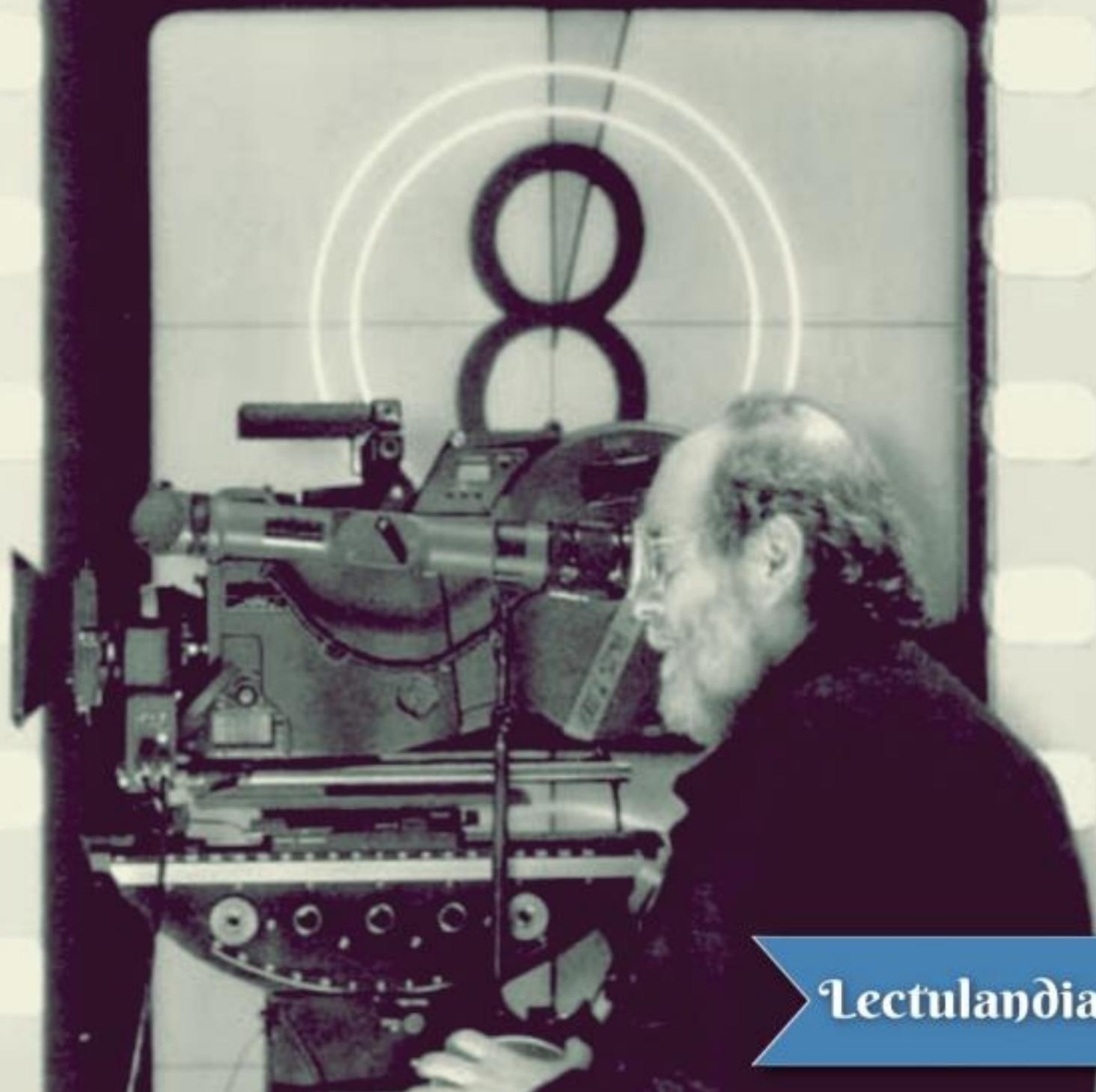


STANLEY KUBRICK

ANTONIO CASTRO



Lectulandia

Si hubiera que buscar al director que más tenazmente haya tratado de dominar y controlar absolutamente sus películas, un nombre se impone con absoluta claridad: Stanley Kubrick, para el que el control de sus films, puede decirse que ha constituido la primordial obsesión de su vida.

Lectulandia

Antonio Castro

Stanley Kubrick

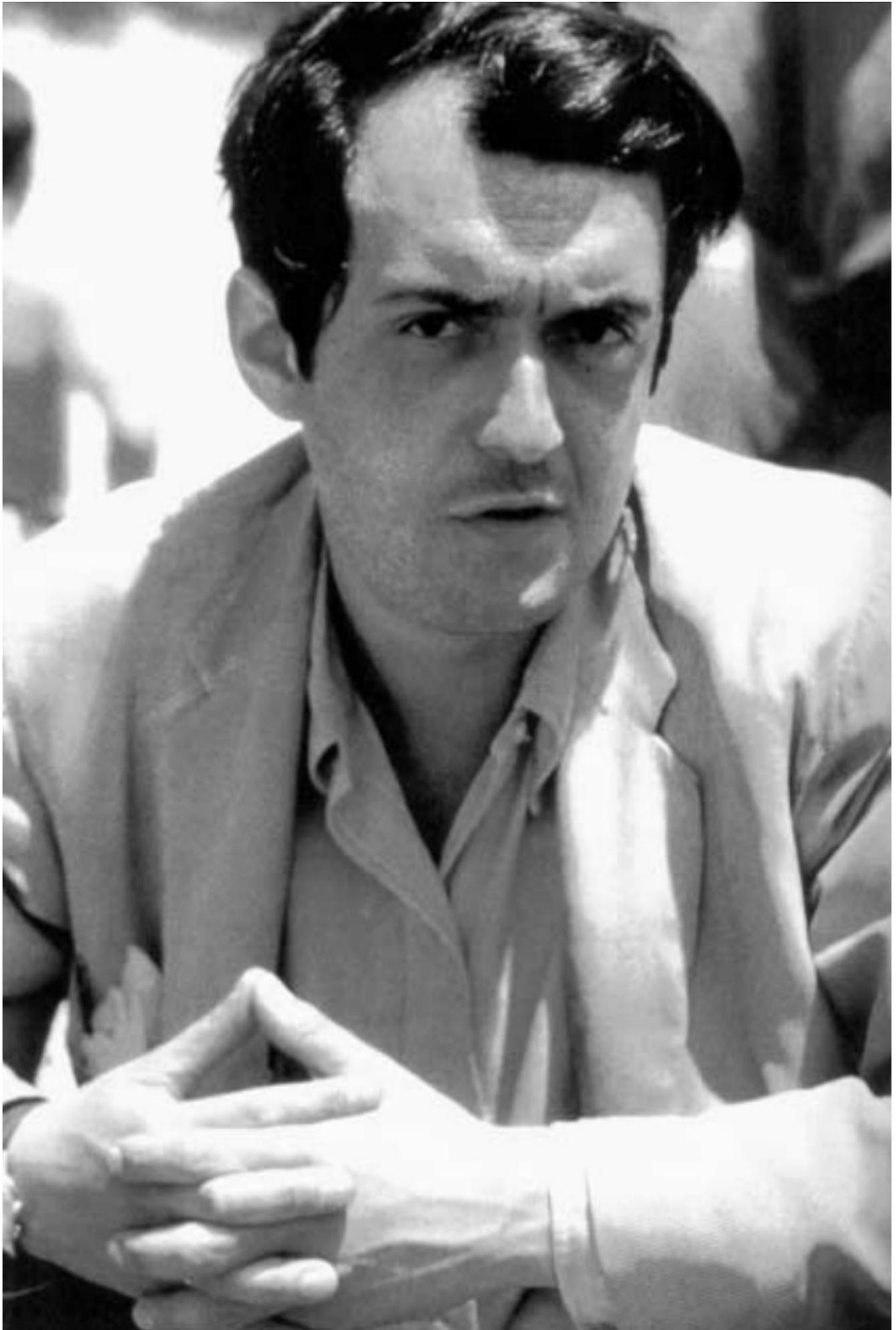
ePub r1.0

Titivillus 05.01.18

Título original: *Stanley Kubrick*
Antonio Castro, 2003

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



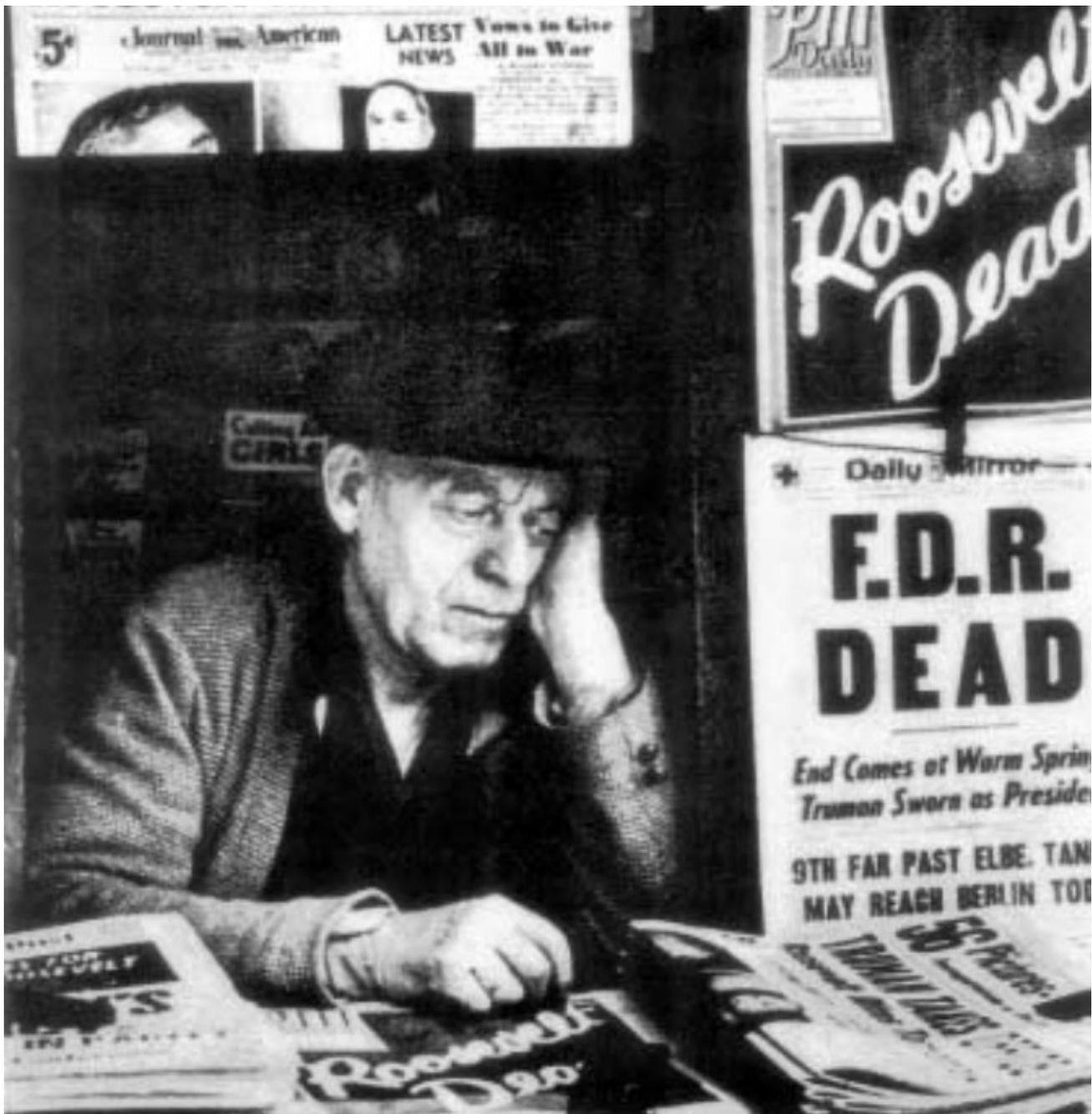
Stanley Kubrick

FOTÓGRAFO

— CHRISTIANE KUBRICK —



Stanley posando como fotógrafo (amateur a punto de pasar a profesional). Imagen posiblemente tomada por Jack (su padre) en el estudio familiar. Elegantes pantalones de cuadros, chaqueta de moda años 40, camisa de cuello duro y corbata. Todo elegido por Gert (su madre).



Esta foto impulsó la carrera de Kubrick como fotógrafo profesional. Fue tomada en su época de estudiante en la Taft High School, vendida a la revista *Look* por 24 dólares y publicada el 26 de junio de 1945. Cuando Stanley dejó el colegio en 1946 se convirtió en el fotógrafo más joven en plantilla hasta la fecha, conservando este puesto hasta 1950.



Como fotógrafo de plantilla de *Look*, Stanley pateaba las calles buscando historias cotidianas de su país. En la imagen, América divirtiéndose en una pista de patinaje a finales de los 40. Estas fotos, en esencia anecdóticas, hoy cobran un importante valor documental.



Dos imágenes de Weegee tomadas por Stanley en Nueva York a finales de los 40. Quizá durante el rodaje de la película de Jules Dassin THE NAKED CITY



Una de las hojas de contacto del actor Montgomery Clift en un reportaje de Stanley que apareció el 19 de julio de 1949 en *Look*. Kubrick profesaba una gran admiración por el trabajo de Clift. Ambos, junto a Christiane —

esposa de Kubrick—, volvieron a coincidir en N. Y. en el estreno de DR. STRANGELOVE (1963). Los catorce años transcurridos desde la sesión fotográfica habían sido duros para Clift. Su adicción al alcohol le hizo envejecer prematuramente, pero continuaba siendo un tipo amable y cariñoso.



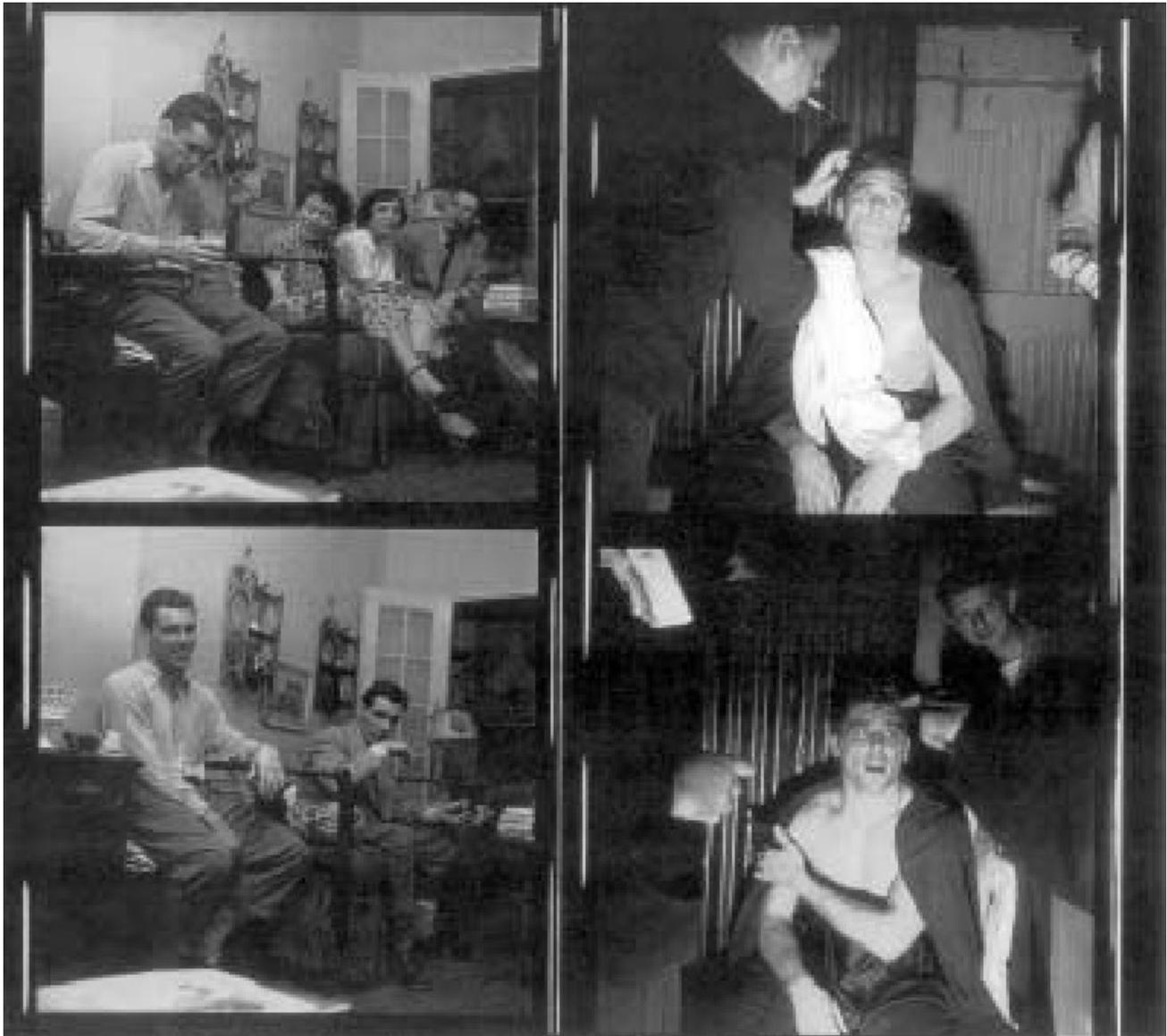
Su trabajo en *Look* le permitió conocer a grandes estrellas del swing y del jazz, aficionándose a este tipo de música. En la imagen: Sharkey Bonano, George Lewis (clarinete de Nueva Orleans), Errol Garner (piano) y Pee Wee Russell.



Otra hoja de contacto de esta misma época. Entre los músicos retratados se encuentran Errol Garner de nuevo, Big Sid Catlett (por quien Stanley profesaba una profunda admiración), Pee Wee Russell y Muggsy Spanier (trompeta).



Reportaje para *Look* del campeón de peso medio (1947-48) Rocky Graziano. Stanley siempre fue un gran aficionado al boxeo.



Otro reportaje para *Look* sobre boxeo, en este caso de Walter Cartier. Joven peso-medio de Greenwich Village. El artículo —aparecido en junio de 1949—, fue su último trabajo para la revista *Look*. Posteriormente rodaría un documental sobre Cartier: *DAY OF THE FIGHT*. Primera película de Stanley en la que además de dirigir se encargó de la fotografía y el montaje. Se estrenó en el teatro Paramount de N. Y. en 1950. No hubo vuelta atrás, Stanley ya sólo quería hacer películas.

STANLEY KUBRICK

— Antonio Castro —

Si hubiera que buscar al director que más tenazmente haya tratado de dominar y controlar absolutamente sus películas —o al menos, el que más éxito ha tenido en ese intento puesto que gente como Orson Welles tenía planteamientos similares pero nunca llegó a tener verdadero control sobre sus películas a excepción de *Ciudadano Kane*—, un nombre se impone con absoluta claridad: Stanley Kubrick, para el que el control de sus films, puede decirse que ha constituido la primordial obsesión de su vida.

Kubrick había finalizado los últimos retoques de lo que sería finalmente su película número 13 y última, unos días antes de morir repentinamente. Se trataba del final de la carrera de un cineasta que había rodado con la mayor libertad que se recuerda, con dos de las más famosas estrellas de Hollywood, y manteniendo firmado un contrato con la Warner por el que se reserva el 40% de los beneficios de cada film. ¿Cómo pudo haber llegado a esta situación? La historia es muy larga y, evidentemente, no se accede a una situación tal de privilegio sin contrapartida.

Para empezar, Kubrick y su cine, como reflejo de su personalidad, es tan desesperadamente pesimista como profundamente realista. Vivía en una sociedad capitalista regida y dominada por el dinero y sabía que solamente si los productos que él realizaba eran rentables, se le permitiría seguir manteniendo el control que tan obsesivamente perseguía. Luego él, que se consideraba más capacitado que cualquier otra persona para poner en marcha el sistema que permitiera conseguir de sus films la mayor rentabilidad, tendría que encargarse de ello.

En vez de luchar contra el sistema capitalista —con el que por otra parte, no está más en desacuerdo que con cualquier otro sistema conocido—, acepta completamente sus reglas y concentra todos sus esfuerzos en satisfacer de un lado la necesidad de rentabilidad del producto, y de otro, sus obsesivas necesidades expresivas.

Para Kubrick, el cine ha sido toda su vida. Trabajaba 16 horas al día, y afirmaba que decirle que se tomara vacaciones de hacer cine era como decirle a un niño que dejase de jugar. Las últimas vacaciones que recuerda datan de 1962, en que hizo una excursión de cinco días con su mujer a la costa de Normandía, para visitar los lugares del desembarco y los bunkers que allí se construyeron y que todavía subsisten.

Por lo tanto, cuando discutía el día, ciudad y cine en que deberían estrenarse sus películas, y controlaba diariamente por telex las recaudaciones en los diversos lugares del mundo, no estaba haciendo otra cosa más que darse el máximo de oportunidades para poder seguir detentando el control de sus films.

La minuciosidad de Kubrick era proverbial y ha acabado por convertirse en un mito. Todas y cada una de las decisiones de un film pasaban por sus manos. «Soy

desconfiado para delegar autoridad, y mi desconfianza está normalmente bien fundada». En su casa disponía de una moviola y marcaba y montaba personalmente sus films, estando presente en cada minuto, trabajando diez horas al día, siete días a la semana y aumentando el ritmo conforme se acerca la fecha tope, hasta llegar a las 16 o 17 horas diarias. El planteamiento de Kubrick partía de que un film queda siempre ahí, *«Hay que acordarse que se vive con un film hasta el fin de tus días, porque eso te da fuerzas. Si surge algún problema en una película y tu incapacidad para hacer frente a la situación —no quieres herir a nadie y tratas de evitar un conflicto—, puede hacer peligrar el resultado final, es útil recordar que se trata de tu film y que tienes que vivir con él hasta que te mueras»*.



Para ganar tiempo y asegurarse de que la iluminación es exactamente la que él desea, Kubrick utiliza una Polaroid instantánea antes de cada plano.

A pesar de que han circulado numerosas leyendas, en la mayor parte de las ocasiones producto de la venganza de algunos periodistas que se sentían desairados porque Kubrick se negaba a atenderles personalmente, su relación con los actores fue siempre cordial, pero inflexible. Les obliga a una total entrega, absorbiendo todo su tiempo para el film. Una anécdota contada por Sue Lyon pienso que ejemplifica con extraordinaria claridad su forma de ser:

Durante el rodaje de *LOLITA*, Sue Lyon tenía por costumbre dar cotidianamente un paseo a caballo. Un día Kubrick le llamó y le dijo: «Mira Sue, si te tira el caballo, procura caerte de espaldas, para que no te estropees la cara y podamos seguir la película». Sue Lyon concluye: «No es que no estuviera interesado en ti personalmente. De hecho lo estaba. Pero para él, lo verdaderamente importante era la película».

Bajo estas premisas, Kubrick sería uno de los pocos directores en el mundo que justificarían la llamada política de autores. De todos sus films rechaza *ESPARTACO* porque no intervino en el guión y no le dejaron hacer los cambios que proponía^[1]. Aireó sus diferencias con Kirk Douglas y con Dalton Trumbo, pero fue mucho menos

explícito a la hora de explicar sus pactos con los censores durante la preparación y el rodaje de *LOLITA*^[2], o de especificar las condiciones que le impusieron para *ATRACO PERFECTO*: atenerse a un presupuesto rígido, obtener el Motion Picture Production Code Seal, la aprobación de la Legión Católica de la Decencia, y que el film tuviera una duración máxima.

Siempre fue un decidido opositor a cualquier forma de censura —llegó a decir que la prohibición en Francia de *SENDEROS DE GLORIA* era una estupidez, incluso para un gobierno— pero la Warner a petición suya retiró del mercado inglés —y únicamente del mercado inglés— *LA NARANJA MECÁNICA* porque su exhibición podía resultar peligrosa para su seguridad personal. Había recibido amenazas y el director pensó que era preferible sacrificar el film por si acaso. En el resto del mundo se siguió exhibiendo, porque ello no suponía el menor peligro para su seguridad o la de su familia.

Si la seguridad —en todos los campos— fue siempre primordial en los planteamientos de Kubrick, en los últimos años se convirtió prácticamente en el eje central que determinaba casi de forma exclusiva el comportamiento del director.

De cualquier forma, mientras hay directores —como por ejemplo Godard— cuyos films, una vez terminados, tienen muy poco que ver con lo que el realizador pretendía hacer al comienzo del rodaje, Kubrick es de los escasos cineastas de los que cabe decir que sus films se acercan enormemente a lo que había propuesto desde el inicio del proyecto.

Una última anécdota puede ayudar a perfilar un poco más al personaje. Este hombre, que afirmaba no haber tenido tiempo para comprarse un par de zapatos en dos años, y que a juicio de su mujer, «*viste como un buhonero, vendedor de globos*», se encontró dos días antes del estreno de *LA NARANJA MECÁNICA* con que el laboratorio había rayado el negativo, estando a punto de destrozar el film. Kubrick decidió cambiar de laboratorio, compró un Land Rover ininflamable y trasladó los 16 rollos de negativos del film. Aunque odiaba conducir, se puso al volante del Land Rover, siguiendo de cerca al coche del montador, que tenía por misión servir de muralla contra un posible accidente, evitando que otro coche conducido por un loco o un borracho se precipitara contra el coche que trasportaba el negativo y que él conducía.

Kubrick nació en Nueva York, en julio de 1928 y murió en Londres a los 70 años. Su padre era un médico del Bronx —barrio judío de Nueva York— de una familia judía de origen centro europeo, ya que su abuela era de ascendencia rumana y su abuelo austro-húngaro. Las fábulas y las leyendas que llenaban la biblioteca de su padre, influyeron mucho en Stanley, que frente a sus deficientes notas en la escuela, empezó a cultivar dos aficiones: el ajedrez y la fotografía. Sus notas poco brillantes le impidieron entrar en la Universidad —los que volvían de la guerra, tenían preferencia— y eso, según Kubrick, fue una suerte, porque de otra forma hubiera terminado fracasando en una profesión liberal. Con la máquina de fotos que su padre le regaló, fue adquiriendo los conocimientos técnicos necesarios y al no poder entrar en la

Universidad, comenzó a trabajar para la revista *Look* a los 17 años.

Por un viejo amigo de escuela – Alexander Singer —^[3], se enteró de que LA MARCHA DEL TIEMPO gastaba 4.000 dólares en un corto de 10 minutos, y convencido de que él podría hacerlo por menos, se puso manos a la obra. Así nació EL DÍA DEL COMBATE (1949), sobre el boxeador Walter Cartier. No logró que LA MARCHA DEL TIEMPO—en vías de disolución— se lo comprase, pero la RKO le pagó 4,000 dólares —cien más de los que había costado— por él.

La emoción de ver su film exhibido —«*Lo rodó como si se tratara de GUERRA Y PAZ*»—, recuerda Singer, le llevó a abandonar *Look* y preparar otro corto, FLYING PADRE (1950) «*una tontería sobre un cura que tenía una parroquia de 400 millas en Nuevo México y se trasladaba de un lugar a otro en avioneta*»^[4].

Kubrick comprende que haciendo cortos no llega a ninguna parte y trata de pasarse al largometraje. Dedicó la mayor parte de su tiempo al ajedrez —juega por dinero— y esto, además de permitirle sobrevivir, va formando en Kubrick una mente ordenada y terriblemente lógica. Como el propio Kubrick ha repetido en más de una ocasión, jugar al ajedrez y hacer películas poseen una gran similitud. En ambos casos se dispone de un tiempo limitado y hay que saber distribuirlo convenientemente. En el ajedrez todo consiste en elegir la mejor de las diferentes posibilidades que se ofrecen al jugador. Esa es también la tarea del director —durante la preparación, durante el rodaje y durante el montaje— y para evitar en lo posible los fallos, Kubrick absorbe toda la información posible, con objeto de tener más posibilidades de dar con la elección adecuada.

Su formación cinematográfica es muy similar a la de los hombres de la *Nouvelle Vague* ya que Kubrick aprendió cine en las salas de barrio y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Devoraba films —hasta sus últimos años seguía manteniendo que para él, un día de descanso es aquél en el que podía ver tres películas— y confesaba que lo que más le animó a dedicarse al cine fueron las malas películas que veía. «*Era consciente de que no tenía ni idea de cómo hacer películas, pero de lo que estaba seguro era de que no podía hacerlo peor de lo que lo hacían los demás*».

Siguiendo su teoría de que la mejor manera de aprender una cosa es haciéndola, y con dinero prestado por familiares y amigos, rueda en 1953 su primer film MIEDO Y DESEO. Se trata de la única película de Kubrick que nunca llegó a las pantallas europeas. Tuvo un presupuesto reducidísimo y financiamiento privado, siendo sincronizada posteriormente, en un intento de ahorrar dinero, que se reveló baldío al final pues el film resultó más caro. Kubrick hizo prácticamente de todo —fotógrafo, montador, maquillador, peluquero, atrezzista, autor de los efectos-sala, etc.— sobre un guión escrito en colaboración con otro amigo de la escuela —Howard Sackler —^[5].

Kubrick tiene en poca estima este film del que afirma que «*se trata de un esfuerzo*

serio, realizado inhábilmente» y la verdad es que estamos ante una especie de extraño film abstracto, sobre la naturaleza del hombre y los peligros que le acechan. Se trata de cuatro soldados perdidos entre las líneas enemigas, aislados en un mundo hostil, que tratan de comprenderse a sí mismos y al mundo que los rodea. La amenaza viene de un enemigo invisible, que cuando muestra su rostro, posee los mismos rasgos que los propios soldados. Esta fábula sobre el tema de que el mayor enemigo del hombre es el hombre mismo —algo que formaba parte de la más íntima de las convicciones de Kubrick y que más tarde trataría en numerosas ocasiones aunque sin la torpeza de su primer largometraje— se encuentra repleta de diálogos pretenciosamente filosóficos^[6], lo que hace que resalte aún más claramente la calidad —y el efectismo— de la fotografía.

Como además de las obsesiones sexuales de Kubrick, ya desde el inicio de su carrera estaba enormemente preocupado por el rendimiento económico de sus películas, en esta extraña historia de la lucha del hombre contra sí mismo —esta sería una buena definición de una gran parte de la obra de Kubrick incluye una escena con el fin de atraer al público, ya que siempre se decía que una película sin mujeres era veneno para la taquilla. Por eso vemos de repente que en el río están pescando tres mujeres jóvenes. Una de ellas descubre a los cuatro hombres por lo que es hecha prisionera. El teniente Corby ordena al soldado Sydney que se quede con ella mientras ellos van al río y cuando Sidney intenta violarla, trata de huir y el soldado acaba con ella lo que le lleva a un estado de enajenación. Se trata de una escena ridícula por momentos y que probablemente rivaliza con las reflexiones del teniente a la hora de referirse a lo más desafortunado que nunca rodara Kubrick. Pero ya existe —en la comparación de los hombres con las islas, que 2001 elevaría a la posibilidad de que hubiera una estrella para cada hombre— en embrión una gran parte de las preocupaciones centrales del director, cosa que va a ser muy difícil de encontrar en sus dos películas posteriores, sobre todo en el EL BESO DEL ASESINO.



El final es un tanto ambivalente. Dos de los soldados, el teniente Corby y Fletcher, se salvan, pero los dos restantes —el sargento Mac y Sydney—, pese a que

logran ser localizados en la balsa, no gozan de similar fortuna. Mac está muerto y Sydney ha perdido completamente la razón.

El film resultó un fracaso económico, pero las escasas críticas favorables, y sobre todo el hecho de que podía conseguir dinero de nuevo, le llevó a no conceder más que una importancia relativa a este fracaso. De cualquier forma algo cambió en el planteamiento de Kubrick, ya que abandonó totalmente la posibilidad de hacer una película personal —pese a su escasa calidad, es indiscutible que MIEDO Y DESEO lo es, y probablemente de ahí el interés de Kubrick por hacerle desaparecer— para hacer un film que estuviese basado en escenas de acción pura, en las que Kubrick estaba seguro de conseguir unos resultados brillantes.

KILLER'S KISS (1955) tiene una historia de lo más convencional, incluido el típico final feliz, y no resulta raro que Kubrick diga ahora que se trata de «una película imbécil, con una historia estúpida y en la que los actores apenas están regular». De nuevo con la colaboración de Howard Sackler para el guión, Kubrick narra la extraña historia del triángulo compuesto por un viejo dueño de un tugurio, una bailarina, y un boxeador. El film es enormemente desigual, mostrando a las claras la voluntad de ser brillante por encima de todo, lo que consigue en algunas ocasiones —persecución por Nueva York, paliza al manager, escena final de la pelea entre Vicent y Dave— pero el resultado final es profundamente insatisfactorio. Kubrick parece mucho más preocupado por la consecución de efectos fotográficos interesantes —que en algunas ocasiones se vuelven contra el film (utilización de imágenes en negativo)— que por hacer la historia mínimamente creíble y consistente. El nuevo fracaso comercial que cosecha Kubrick es más grave en esta ocasión porque había agotado las posibilidades económicas de sus familiares y amigos —Kubrick pone bastante énfasis al afirmar que, al cabo de los años, logró devolverles el dinero— y la continuidad de su carrera estaba gravemente en entredicho, por más que algunos críticos opinaran que se trataba de un film atractivo y brillante. La situación económica de Kubrick es muy mala, sobre todo porque tras su matrimonio con Tobe Kubrick —directora de diálogo de MIEDO Y DESEO— Kubrick ha vuelto a casarse con la bailarina de ballet Ruth Sobotka —que interpreta en EL BESO DEL ASESINO el papel de Iris, la hermana bailarina de Gloria—, y que acabará suicidándose algún tiempo después.



En EL BESO DEL ASESINO film con pretensiones de brillantez, la escena más conseguida es la pelea final en el almacén de maniqués.

El ajedrez viene de nuevo en auxilio de Kubrick, que logra sobrevivir difícilmente, y una circunstancia venturosa, su encuentro con James B. Harris propiciado por Alexander Singer, productor de la televisión que disponía de gran cantidad de dinero, le permite continuar su carrera cinematográfica, que se encontraba gravemente amenazada. Se asocia con Harris, y se deciden a hacer un cine «*que rompiese violentamente con el conformismo de Hollywood*». Kubrick está dispuesto a no desaprovechar en esta ocasión la oportunidad que se le ofrece y de común acuerdo con Harris decide que para atraer más fácilmente a una productora convenía que el guión se basase en una novela policíaca. Eligieron una novela de Lionel White, *Clean Break* que Kubrick leyó en un periódico deportivo^[7], que era la mejor novela policíaca escrita en mucho tiempo. Una vez conseguida la financiación —que no supero los 320.000 dólares—, la película se rueda en un clima de profunda desconfianza hacía los dos jóvenes de 27 años que pretenden saberlo todo sobre el cine y que encima no ocultan en absoluto su desprecio por los métodos de Hollywood.

La ruptura de la continuidad temporal se encontraba ya en la novela y Kubrick, contra la opinión general, la mantuvo, al igual que indicaba a Lucien Ballard la clase de objetivos a utilizar en cada escena, lo que soliviantaba a menudo al maduro operador.

ATRACO PERFECTO (1956) —título español de THE KILLING (La matanza), nombre que Kubrick puso a su adaptación de *Comiendo hierba*— es un excelente film de género, en el que las preocupaciones esenciales de Kubrick únicamente se pueden

manifestar de una forma tangencial, pero supone un paso de gigante con relación a EL BESO DEL ASESINO.



Kubrick mantiene que elige sus temas por deslumbramientos, es decir, cuando algo suscita en él una fuerte reacción emocional, y se niega a racionalizar —yo más bien me inclino a pensar que a lo que se niega es a explicar su racionalización, ya que racionaliza todo, aunque esté convencido de que en la mayor parte de las ocasiones resulta inútil o insuficiente— la elección. Pero no es difícil suponer que fue fundamentalmente la existencia de una historia inteligente, que se centraba en un atraco perfectamente concebido y planeado, en definitiva, la precisión del plan, ayudado por la forma narrativa inhabitual utilizada por la novela, lo que suscitó el interés del director.

Una vez que tuvieron el guión —para cuyos diálogos adicionales Kubrick buscó la colaboración del excelente novelista Jim Thompson— y Sterling Hayden aceptó incorporar al protagonista, la UA invirtió 200.000 dólares y Harris consiguió los 120.000 restantes. El acuerdo con el estudio se estableció sobre la base de aceptar que la película tenía que pasar las dos censuras —la oficial y la de la Católica Legión de la Decencia— atenerse escrupulosamente al presupuesto y tener una duración máxima. Cumpliendo estas condiciones Kubrick podía hacer lo que quisiera. Y eso fue lo que hizo.

Para concederse el máximo de oportunidades de éxito, inscribió el film dentro del género negro y bebió en las mejores fuentes posibles. Si Johnny Clay necesariamente nos recordaba al Dix de *LA JUNGLA DE ASFALTO* y sus relaciones con Fay se asemejan bastante a las de Dix con Doll, el lado “artístico” de Clay le aproxima al Fabián de *Noche en la ciudad*, la excepcional película de Dassin.

Pero además, gran parte de los elementos que más tarde caracterizarán el cine de Kubrick, ya se encuentran en este film: la obsesión por la precisión, la costumbre de mostrar en ocasiones, no la escena directamente, sino únicamente sus consecuencias, etc. El eje narrativo del film lo construye la voz del locutor que anuncia que los caballos se preparan para la séptima carrera el Lansdowne Stakes, de 1.600 metros y una dotación de 100.000 dólares, que pueden ser para Relámpago Rojo, el caballo favorito.



La sumisión del cajero Peatty a su mujer será la causa de la matanza.

Como un inmenso puzzle en que todas las piezas van encajando finalmente, Kubrick nos cuenta sucesivamente la vida de cada uno de los integrantes de la banda, utilizando al narrador —y los altavoces del hipódromo— para que el espectador se dé cuenta de lo perfectamente engranados que se encuentran las acciones de todos ellos.

Si Kubrick hubiera mantenido la cronología de la historia, podría haber ganado en emoción, pero la sensación de plan estudiado y controlado minuciosamente, hasta en sus menores detalles, de maquinaria de relojería perfectamente puesta a punto, hubiera resultado mucho más desvaída, mucho menos evidente.

El cerebro de la banda, Johnny —el organizador—, fracasará en parte por haberse rodeado de gente incompetente. Johnny es —aparte de ESPARTACO (y en el caso del esclavo tracio no es del todo atribuible a Kubrick)— probablemente el personaje —con Bowman— más positivo de toda la filmografía kubrickiana. En el film, Unger —el fornido luchador calvo— le define como un artista, y Kubrick no puede disimular su simpatía por él. Como el director reconoce: «*Siento debilidad por los delincuentes y los artistas. Ninguno de ellos toma la vida como es. Y toda historia trágica ha de estar en conflicto con las cosas tal y como son*».

Es indudable que Kubrick proyectó en parte su personalidad en Johnny, el hombre lúcido, inteligente y capaz, el artista, al que a incompetencia de los demás impide triunfar.

Al hablar de ATRACO PERFECTO se hizo referencia, —en aquellos países donde se le dedicó alguna atención, entre los que no se encuentra el nuestro— por primera vez

al parentesco Kubrick-Huston aludiendo a la deuda de ATRACO PERFECTO con LA JUNGLA DE ASFALTO. Pero ya desde el principio —la comparación entre LA MEDALLA ROJA AL VALOR y SENDEROS DE GLORIA así lo corrobora— la mirada de ambos directores presenta sustanciales diferencias. Los films de Kubrick —incluso los primeros— son mucho más fríos, y mientras la adhesión intelectual hacia su protagonista prima en Kubrick, en Huston se trata de una adhesión vital.

El final es interesante de analizar porque muestra la colisión de varias líneas de fuerza. En la novela, Johnny era abatido por *George* —el cajero— en el aeropuerto, cuando herido, cree erróneamente que Johnny va a escapar con su mujer. Un desarrollo lógico de la historia impondría un final en que Johnny disfrutara de su dinero, pero Kubrick tiene tendencia a que sus films acaben mal, quizá como consecuencia tanto de un pesimismo asumido, como de su forma de concebir sus films como tragedias; pero además en ATRACO PERFECTO hay otras razones.

Esta claro que lo que menos convencía a Kubrick del guión era el final. Pero las normas de censura y su acuerdo con el estudio permitía otra conclusión que el fracaso de Johnny. Kubrick, consciente de la concesión a la moral bienpensante —y dominante— que supone que Johnny sea atrapado, intenta una vaga justificación bastante poco convincente y muy en la línea de no aceptar el menor de los errores en sus decisiones, o tratar de ocultar las verdaderas razones de estas, cuando de hecho encubren concesiones: *«En una película policíaca ocurre casi como en una corrida de toros; hay un ritual y un modelo definido que establece de entrada que el criminal no va a triunfar. Y aunque este dato pueda dejarse en suspenso durante un rato, está latente en el espectador y le prepara para el hecho de que el delincuente no va a lograr su objetivo. Este tipo de final es más fácil de aceptar».*



El cerebro del golpe, Johnny Clay contrasta —hasta físicamente con el inútil cajero George Peatty de ATRACO PERFECTO

Mi opinión personal es que en el final moral (?) intervino decisivamente el hecho de que el film tenía que ser aprobado por la Católica Legión de la Docencia, que no hubiera aceptado un final con Johnny triunfante. Pero Kubrick se cubre ante esta imposición (relativa) haciendo que una serie de casualidades increíbles —la maleta que no cierra, su excesiva longitud que impide que la lleve consigo en el avión y como la mayor de las ironías, el perrito de la señora gorda que cruzándose por la pista en el recorrido del vehículo que conduce los equipajes al avión, hace que tenga que frenar y la maleta de Johnny se estrelle contra el suelo, sembrando de billetes la pista de aterrizaje— hagan inverosímil la escena y resalten la falsedad de lo mostrado, a la vez que recuerdan de algún modo el antológico final de EL TESORO DE SIERRA MADRE de Huston, que alguien como Peckinpah cita claramente en el desenlace de GRUPO SALVAJE.

Recuerdo que ATRACO PERFECTO fue la primera película de Kubrick que vi y en aquellos momentos yo desconocía absolutamente todo sobre el director. Pese a mi juventud y a no tener la menor información sobre su director, el film me causó una excelente impresión y traté de averiguar quién era el máximo responsable y qué otras películas había hecho.

El paso del tiempo ha acabado por convertir lo que en su momento en nuestro país fue una película que pasó sin pena ni gloria en un clásico, que además se ha beneficiado de la excepcional posición que finalmente alcanzó Kubrick en el cine mundial.

Ya me he referido antes a que no parece que las películas de género sean lo más idóneo para un obseso del individualismo como Kubrick. Y sin embargo ATRACO PERFECTO es claramente una película de género. Además de las razones ya apuntadas me da la impresión de que no fue sólo la posibilidad de hablar de determinados temas que encajaban dentro del cine negro lo que decidió a Kubrick, sino que dado que era su primera película “profesional” —Kubrick considera amateur los dos largometrajes que le preceden y en eso tiene bastante razón— producida para un estudio relativamente grande como la United Artist, tenía que ser un éxito económico que permitiera que la carrera de Kubrick se consolidara, y eso suponía que había que cumplir una serie de requisitos. Todo estaba planeado y previsto por anticipado, — casi con la misma minuciosidad que el atraco en la película— en esta primera colaboración Kubrick-Harris, y por eso decidieron abandonar tanto los argumentos originales que Kubrick había utilizado en sus films precedentes como la voluntad de realizar un film personal, algo a lo que Kubrick ya había renunciado en la película anterior.

En agradecimiento a su amigo Alexander Singer —realizador curioso con una irregular carrera y del que hace mucho que no tengo la menor noticia—, que

posibilitó que Kubrick conociera a James B. Harris, Kubrick le recompensó contratándole como director de la segunda unidad y aceptando que figurase como productor asociado.

Lo que luego sería casi la marca de fábrica de los films de Kubrick, el travelling lateral siguiendo a los personajes, ya está casi omnipresente en el film. Así nos narra Kubrick la llegada de Maurice al bar, la primera aparición de Clay en el piso de Unger cuando abre una cerveza y vemos que acaba de acostarse con Fay —algo que Kubrick quiere que se deduzca claramente de la escena, máximo cuando nos aclara que se trata de la primera vez que se ven en cinco años, pero que intenta que no sea excesivamente explícito por mor de la censura—, la entrada de Clay en el hipódromo y su recorrido hasta el bar y luego hasta la puerta que da acceso a la habitación donde se guarda el dinero, etc.

Finalmente recordar que en esta primera película simétrica de Kubrick —el plano final es paradigmático en este sentido— se insinúa algo en lo que nadie ha reparado. Las relaciones entre Clay y Unger —al margen de que el segundo ceda su piso al primero y este lo utilice también para acostarse con Fay— no están excesivamente claras. Pero lo que sí parece evidente es que en la despedida entre ambos hombres el día del atraco cuando Johnny se marcha, Unger le hace una inequívoca propuesta de irse juntos, aludiendo igualmente a que va a cometer un error al casarse, sobre todo si es con la persona equivocada, que no se puede entender más que como una insinuación homosexual muy poco frecuente en films de esa época; y la negativa de Clay a su propuesta explica la presencia de Unger borracho en el hipódromo, pese a que Johnny le había prohibido explícitamente que fuera allí.

El film fue un moderado éxito económico y un notable éxito crítico, lo que permitió a Kubrick afrontar una nueva película mucho más cercana a sus preocupaciones.

No por casualidad, y pese al tiempo transcurrido —más de medio siglo—, al hablar de grandes películas que tienen como motivo central la guerra, surge inevitablemente a la memoria *SENDEROS DE GLORIA* (1957) la película que consagró a Stanley Kubrick como uno de los cineastas más importantes del siglo xx.



Aunque casi nadie ha hablado de ello, es extraordinariamente interesante la lectura de la notable novela que el canadiense Humphrey Cobbs publicó en 1935 y que tenía como base un hecho de la primera guerra mundial acaecido en Sovain el 17 de Marzo de 1915: en que cinco —no tres como nos presenta el film— soldados fueron fusilados, para ejemplo de los demás, acusados de cobardía ante el enemigo. Este episodio, conocido como el de “Los fusilados del Marne”, se plasmaba en la novela, que sirvió de punto de partida para el guión que Kubrick en unión de Jim Thompson escribiera y al que más tarde se uniría Calder Willingham^[8].

Aunque fue ofrecido a las distintas productoras, no logró Kubrick que se lo financiaran ya que los grandes estudios exigían modificaciones que hubieran llevado a desnaturalizar el film y privarlo de sentido. No está muy claro lo ocurrido, y como siempre que estamos ante temas vidriosos, Kubrick eludió durante toda su vida hablar del tema, mientras lo que al principio eran sólo algunas insinuaciones por parte de Kirk Douglas, han ido convirtiéndose en un relato pormenorizado al tiempo que el actor mostraba un creciente resentimiento hacia el realizador. Según esta versión, ante la negativa de los estudios, se fue progresivamente modificando el guión, aceptando las sucesivas transformaciones que se les exigían. Kirk Douglas, que había leído el guión primitivo enviado por Kubrick y que le había gustado mucho, había declinado interpretarlo porque tenía compromisos anteriores y no estaba libre para las fechas en las que la película debía rodarse. Pero como los estudios se negaron a aceptar el proyecto, fue pasando el tiempo y el actor volvió a estar libre para incorporar al protagonista. Aceptó rodar la película, lo que llevó consigo que la United Artists accediera a adelantar 900.000 dólares por su distribución —el film lo producía Harris-Kubrick Productions—, del millón de dólares a que ascendía el presupuesto. Más de la tercera parte de éste, 350.000, fueron los honorarios de Kirk Douglas, lo que parece que molestó bastante a Kubrick. Cuando Kirk Douglas llegó a Munich —donde se iba a rodar el film— se encontró con una desagradable sorpresa: «*Descubrí que Kubrick había cambiado completamente el guión, había hecho un film horriblemente comercial y convencional. Me cabré terriblemente y obligué a Kubrick a volver al proyecto inicial*»^[9].

SENDEROS DE GLORIA estuvo durante muchos años prohibida en nuestro país, como lo estuvo en Francia hasta el 74, lo que hizo decir a Kubrick «*que era un comportamiento estúpido, incluso para un Gobierno*».

Confieso que fue *Senderos de gloria* uno de los films que más me impresionaron en mucho tiempo, —tuve ocasión de verlo en Bruselas en el 61— el paso del tiempo sólo ha servido para ratificar mi primera impresión.

En contra de las apariencias, *Senderos...* es sobre todo un film sobre el poder y sobre la justicia. Ni qué decir tiene que Kubrick desconfía de la justicia terrena, no creyendo en la divina, y el dramático caso histórico de los soldados ejecutados, le permitía ejemplificar su manera de pensar. Situarla en la Primera Guerra Mundial resultaba dramáticamente útil, ya que al acentuar las tensiones, permite que se

conviertan en convincentes actitudes y comportamientos que resultarían escasamente verosímiles en tiempos de paz. Pongamos un ejemplo. Es obvio —incluso en tiempos de paz— que el clasismo más atroz rige las relaciones entre componentes del Ejército, siendo la graduación el supremo argumento que determina quién posee la razón y quién está equivocado. Pero incluso un personaje tan abyecto —aunque no el más abyecto del film— como el General Mireau, en tiempos de paz difícilmente podría dar ejemplos tan evidentes de su manera de pensar como los que presenta el film. Por otra parte, la guerra, dramáticamente, permite una concentración temporal y una depuración y esencialización de comportamientos y acontecimientos imposibles en otro tipo de situación más cotidiana. Es decir, que Kubrick utiliza la guerra como una especie de lupa que pone más claramente de manifiesto, que amplifica, los verdaderos motivos a que obedecen determinados comportamientos humanos.

En el fondo *Senderos...* es uno de los más lúcidos análisis de la mentalidad militar que he tenido ocasión de presenciar. El poder de explotación que un hombre posee sobre otro hombre es consustancial a la concepción del Ejército, y la guerra lo único que hace es acrecentar ese poder y poner más claramente de manifiesto las monstruosas injusticias que se derivan del predominio del rango y la disciplina por encima de la razón y la inteligencia. La existencia de este poder —y las monstruosas injusticias, a que de hecho, conduce—, sublevan absolutamente a Kubrick. Las mayores atrocidades quedarán impunes y uno de los soldados será ejecutado, porque ha visto a su teniente, borracho, matar a uno de sus compañeros y huir dejando abandonada su patrulla; pero la palabra de un teniente nunca podrá ser puesta en duda por la declaración de un inferior. A lo más que llega la venganza de Dax —que aconseja al cabo Paris que no cuente lo ocurrido en el Consejo de Guerra, porque solo conseguiría predisponer a sus integrantes en su contra— es a encargar al Teniente Roget el mando del pelotón de ejecución.

En consecuencia, considerar *SENDEROS DE GLORIA* como un film antibelicista es casi una redundancia ya que según Kubrick en la Guerra y en el Ejército la injusticia y el abuso de poder no solamente encuentran el terreno abonado, sino que en la película trata de demostrar que ambas formas de proceder están absolutamente institucionalizadas en el Ejército y aparecen mucho más exacerbadas durante la guerra.

El carácter cíclico detectable en las películas de Kubrick —sin llegar a los extremos de *LA NARANJA MECÁNICA*— empieza a revestir en este film una notable importancia. La película prácticamente comienza y concluye de igual manera aunque lo que hemos visto entre medias sea absolutamente demoledor.

Si lo primero que llama la atención en el film es el terrible abismo que separa a los que mandan de los que obedecen, es porque Kubrick pone especial énfasis en subrayar estas diferencias. Las trincheras, llenas de barro y sangre, cobijan a los soldados mientras un suntuoso castillo con muebles Luis XVI es la residencia de los generales. La insinuación por parte del General Broulard de que una acción victoriosa

puede suponer un ascenso, acaba convenciendo a Mireau de que le interesa que sus tropas traten de conquistar “El Hormiguero”, posición alemana claramente inexpugnable.

Uno de los hallazgos más indiscutibles del film es la integración tan profunda en la historia que logra Kubrick con respecto de los decorados y los movimientos de cámara. Así, en numerosas ocasiones, el abismo que separa a los generales de los soldados viene dado tanto por la contraposición entre el suntuoso castillo con muebles Luis XVI que alberga a los generales —y donde Broulard da un baile de gala el mismo día que ha asistido complacido al asesinato “legal” de tres soldados— y las trincheras repletas de barro y de sangre donde viven y mueren los soldados, como por los mismos hechos que el film relata. De igual manera que la sucesión de travellings laterales —marca de fabrica de Kubrick hasta la aparición del steadicam— durante el desarrollo del consejo de guerra deja claro que todo está previsto y decidido de antemano y que todos los intentos de Dax por conseguir, no ya que no mueran sus hombres, sino que se respeten en grado mínimo los derechos de cualquier acusado, serán absolutamente inútiles y están condenados al fracaso desde el principio.

Los generales juegan con la vida de los hombres en función de su ambición, sin que parezca importarles en absoluto cuál pueda ser su suerte: *«El deber de los soldados es obedecer la orden... No podemos dejar en sus manos decidir cuándo es posible cumplirla y cuándo no. Si esa orden era imposible, la única prueba que podían aportar era sus cadáveres a lo largo del camino hacia el puesto enemigo»*, afirma impertérrito Mireau. *«Las ejecuciones son un tónico para la división entera. Hay pocas cosas tan estimulantes y alentadoras como ver morir a otros. Los soldados son como niños. Al igual que una criatura quiere que su padre sepa mantenerse firme, las tropas requieren disciplina. Y una forma de mantener la disciplina es fusilar a un hombre de vez en cuando»*, sentencia a su vez Broulard.

Quizá el único fallo que se puede encontrar al film sea la concepción del personaje del Coronel Dax. La pavorosa precisión y lógica del film no permite la existencia de un personaje como Dax. La importancia de Dax en la novela era mínima y Kubrick hizo de este personaje su protagonista, entre otras cosas porque al encarnarlo Kirk Douglas, le permitía realizar el film; pero además, porque de algún modo, Kubrick se sirve de este personaje para ir guiando al público a través de la película.

Kubrick propone una identificación tanto sentimental como racional por parte del público —Dax contesta a Mireau: *«El patriotismo es el último refugio de los canallas»*— y descubrimientos y sensaciones serán compartidas por Daxy por los espectadores. El método se revela sin duda eficaz, pero la lógica falla porque Dax es coronel —es decir, pertenece al grupo de los que mandan— y lleva suficiente tiempo en el ejército como para no ser aceptable que comprenda por primera vez la naturaleza de la vida militar, ni resulta verosímil que ponga en peligro su carrera llamando a Broulard viejo degenerado y sádico. Este es el punto en que el film pierde

rigor, en beneficio, quizá, de una adhesión emocional a través de un mecanismo de identificación que se llevaba utilizando con éxito por lo menos en los treinta últimos años.

Es muy posible que la presencia de Jim Thompson en el guión —interesantísimo novelista y marxista heterodoxo— contribuyera a que el film pueda ser entendido en clave marxista, casi de lucha de clases, pero a mi entender la figura de Dax —además de servir para narrar el film (y quizás posibilitar que la película se hiciera, facilitando un papel brillante a Kirk Douglas, también productor de la película) —rompe esa opción ya que resulta bastante evidente que Kubrick se identifica con su actitud—, a la que genéricamente cabría denominar humanista tanto en su intento de salvar a los soldados como en su censura de las atrocidades de los generales.

Respecto a este punto hay que subrayar que pese a los esfuerzos titánicos que Kubrick hace en la escena final, ésta queda lejos de ser un adecuado colofón del film. Kubrick trataba de buscar un difícil equilibrio entre el innegable pesimismo que se desprende de toda la historia y la fe en la humanidad que Dax parece querer seguir manteniendo —y el director con él— a pesar de que queda demostrado que los vencedores en el mundo son siempre gente de la calaña de los Brouard o los Mireau. Y trata de añadir una escena en que resulte nítido lo que supone el máximo axioma de Kubrick respecto al género humano: que es perfectamente capaz tanto de lo mejor como de lo peor. Y por eso la escena de la taberna en la que una muchacha alemana^[10] asustada es obligada a cantar una bella balada sentimental de su país. Al inicio los soldados se burlan de la cantante, tras la tensión a la que han estado sometidos hasta podría decirse que, si se atrevieran, la violarían en grupo y en público, para —debería de ser poco a poco, pero en el film transcurre de forma bastante brusca— inmediatamente acabar conmoviéndose con su canción y pese a que canta en un idioma que no conocen, ponerse de su lado y tatarrear con ella la música. Dax ha recuperado, a través del personaje de una enemiga^[11], —por unos instantes y de forma un tanto artificial, añadido yo— una cierta fe en el género humano y alienta la esperanza de los hombres aun no están definitivamente corrompidos. Pero se trata de una esperanza muy matizada ya que lo que la película no cuenta, pero no cabe la menor duda de que es lo que ocurrirá indefectiblemente, es que el enfrentamiento de Dax con Brouard supone la inmediata condena a muerte de todo el regimiento 701, incluido el coronel; y la orden del general de que el regimiento vuelva al combate ya ha llegado a conocimiento de Dax por boca del sargento.



SENDEROS DE GLORIA está construida según la contraposición del castillo, donde los generales viven, intrigan y vigilan la batalla con prismáticos y las trincheras repletas de cascos y barro, donde viven, luchan y mueren los soldados.

De cualquier forma, los pocos segundos de aplazamiento que Dax solicita, permiten un final relativamente esperanzador que únicamente —y de forma muy distinta— volvería a repetir en 2001 y en su postrera EYES... La simetría de los encuadres —obsesiva en Kubrick— refuerza en esta ocasión la imposibilidad de variar las férreas estructuras militares, desvelando la supremacía del ritual sobre el contenido y constatando la trágica impotencia de escapar a unos límites perfectamente establecidos desde el principio.

Tras el éxito de SENDEROS DE GLORIA, la M. G. M. le encarga a Kubrick una adaptación de THE BURNING SECRET pero un reajuste de la productora, que privó de su puesto a Dore Schary, impidió que se llevara a cabo el film. Un proyecto sobre la vida del mayor Mabsy, célebre jefe de guerrilleros sudistas, con Gregory Peck como intérprete, tampoco pudo concretarse y un guión sobre un ladrón de cajas fuertes YO ROBÉ 16 MILLONES DE DÓLARES no le gustó a Kirk Douglas. La adaptación de la novela de Arthur Schnitzler *Nada más que un sueño* —también traducido como *Relato soñado*— que siempre quiso dirigir Kubrick, y que finalmente serviría de base para su última película tampoco llegó a prosperar. Comenzó a trabajar en un guión con Marlon Brando y Calder Willingham, y tras seis meses de trabajo, dado que no le gustaba el guión y no se entendía con Marlon Brando, abandonó lo que más tarde iba a ser EL ROSTRO IMPENETRABLE.

Como consecuencia del transcurso de dos años sin hacer nada que le reportara dinero —sólo había cobrado su colaboración en EL ROSTRO IMPENETRABLE—, la economía de la familia Kubrick se encontraba bastante deteriorada cuando recibió una llamada de Kirk Douglas, proponiéndole sustituir a Anthony Man en el rodaje de ESPARTACO. Kubrick aceptó, y tres días más tarde —la llamada fue el viernes, y Kubrick comenzó a rodar el martes— con la pérdida de un solo día de rodaje, Kubrick continuó la filmación de ESPARTACO.



Lo ocurrido fue lo siguiente: Kirk Douglas con su productora la Bryna^[12], producía el film para la Universal. Pese a la oposición de Kirk Douglas, el estudio le impuso a Anthony Mann como director mientras que Douglas quería a Mankiewicz o a Kubrick. Parece ser que durante el rodaje, Kirk Douglas tuvo más oportunidades de imponer su opinión, y se las arregló para echar a Mann. Cuando Kubrick llegó al rodaje, el guión estaba totalmente terminado, el reparto elegido y realizados cinco minutos del film (el comienzo). A Kubrick no le gustaba nada el guión y propuso modificarlo —incluso con la colaboración de Trumbo, que no aceptó— durante el rodaje. Kirk Douglas le aseguró que todo se haría conforme a sus deseos, pero luego no fue así, no logrando más que la mitad de los cambios previstos. No tiene, por tanto, nada de extraño —conociendo su manera de pensar y su obsesión— que Kubrick no considere ESPARTACO como un film suyo.

Como no creo que sea muy útil especular sobre si ESPARTACO responde más a la manera de pensar de Kubrick que a la de Kirk Douglas o Dalton Trumbo^[13], me limitaré a hablar del film.

Para mí no cabe la menor duda de que ESPARTACO es un notable film, como producto terminado, al margen de quién se arroge —en todo o en parte— su paternidad.



Kubrick trata por todos los medios de individualizar la revuelta, llegando a rodear a ESPARTACO de una aureola mesiánica.

ESPARTACO quiere ser una tragedia optimista, en el sentido en que trata de la empresa humanística de la lucha del hombre por alcanzar la libertad, la igualdad y la dignidad.

Optimista en el sentido en que el film se prolonga en el tiempo, una vez acabado, y el hombre —a través de Espartaco— pierde la batalla, pero se insinúa que ganará la guerra.

En un momento determinado, Tigrano le pregunta a Espartaco, que si poseyese

una bola de cristal que le mostrara que su rebelión está condenada al fracaso, que él moriría, y su ejército sería destruido, si seguiría en la lucha, y la respuesta del esclavo tracio es que sí.

Estamos ante un planteamiento marcadamente idealista —mucho más cercano al izquierdismo voluntarista surgido del *New Deal* (Trumbo, Douglas) que al escepticismo impenitente propio de Kubrick— que alcanza su culminación en una de las más bellas y emotivas escenas del film, aquélla en que todos los esclavos prisioneros se van levantando a la pregunta del romano Craso, afirmando a gritos: «*Yo soy Espartaco*», o en la conversación final en que Antonino expresa su amargura por el fracaso, respondiéndole Espartaco: «*Un hombre dijo NO y tembló Roma. Eso fue lo maravilloso. Al gritar un hombre NO, diez mil voces se alzaron gritando NO*».

Jean-Paul Torok^[14] estableció cinco actos en ESPARTACO:

- Acto I toma de conciencia de Espartaco.
- Acto II la revuelta.
- Acto III el triunfo de la esperanza, del amor y de la libertad.
- Acto IV la resistencia heroica y el desastre.
- Acto V la represión y el descubrimiento más allá de la muerte, de la permanencia de la esperanza.



Basados en un análisis superficial del film^[15], en la personalidad de Howard Fast, autor del libro publicado en 1951 por suscripción popular ya que ningún editor se decidió a ello, por las simpatías izquierdistas del autor —de las que posteriormente renegó—, en que el guión estaba firmado por Dalton Trumbo^[16], guionista perseguido durante la caza de brujas, así como en los precedentes espartaquistas del comunismo alemán, que hizo un símbolo de la revolución del esclavo tracio, muchas personas hablaron de ESPARTACO como un film marxista —entre ellos García

Escudero— cuando un análisis mínimamente riguroso demostraría la inexactitud del aserto, incluso no parece arriesgado pensar que gran parte de los desacuerdos de Kubrick con el guión provenían de que en el trabajo de Trumbo si es perceptible esa óptica marxista. Pero una vez más yo me voy a referir al film terminado.

1. Obviamente los esclavos luchan por su libertad, y cabe ver la contraposición esclavos-romanos como expresión de la lucha de clases, pero la lucha por la libertad en los términos en que se expresa en el film la pueden suscribir todo un amplio abanico de ideologías que va desde los demócrata cristianos y liberales a todas las ideologías de izquierda.
2. En el film lo que determina el levantamiento de los esclavos no es la muerte de Draba —fríamente rematado por Craso— o la situación de suma indignidad en que se encuentran, sino que se produce como consecuencia de la reacción personal de Espartaco a las burlas que recibe por parte de Marcello, con motivo de lo compra de Varinia.
3. Los esclavos no pretenden el enfrentamiento con el imperio Romano, y la destrucción de sus estructuras, sino la vuelta a sus tierras distantes muchos kilómetros. Sólo la traición de los piratas cilicios les obliga a volverse contra Roma. Aquí se produjo otro de los graves puntos de fricción entre Trumbo y Kubrick. En la realidad histórica Espartaco pudo escapar por el mar, pero no lo hizo. Kubrick apoyado en la verdad histórica quería cambiar el tema y consideraba la traición de los piratas cilicios «*como una tonta astucia de guión*». Aunque al parecer a Kubrick se le dieron garantías de que podría cambiar lo que quisiera del guión, luego no ocurrió así lo que provocó el comienzo del enfrentamiento entre Kirk Douglas y Kubrick. La modificación de este punto suponía modificar en cierto modo la filosofía de la historia, y hubiera llevado necesariamente a otras modificaciones, y el actor y productor tomó partido por el guionista, lo que parece muy probable que Kubrick nunca le perdonase.
4. Espartaco se opone rotundamente a que los romanos luchen a muerte para divertir a los esclavos.
5. En el film, Espartaco es el héroe, el jefe individualizado de la revuelta, además y por encima de la materialización anónima de una idea. Al parecer aquí se planteó la mayor discrepancia del film entre Kubrick y Trumbo. En la novela de Fast, el personaje de Espartaco no aparece como tal sino que se va reconstruyendo a través de los recuerdos de los que tuvieron alguna relación con él. Trumbo no pudo mantener esta estructura, eligiendo el relato lineal —que evidentemente confía mayor importancia a Espartaco, que, además, tenía que ser interpretado por Kirk Douglas, productor del film— pero mantuvo (como en la novela) la muerte anónima de Espartaco en la batalla. Kubrick, individualista exacerbado, trató en todo momento de identificar a Espartaco con el

levantamiento, y le dejó con vida tras la batalla, para hacerle morir en la cruz, cosa que molestó profundamente a Trumbo «*ya que construye una alusión molesta, que no tiene nada que ver con la revuelta*»^[17]. Esta parece ser la mayor concesión de Kirk Douglas a las tesis de Kubrick, lo que provocó las airadas declaraciones de Trumbo que acabo de reproducir.

No están claros los motivos por los que el actor-productor accedió a determinados cambios y sin embargo se mostró inflexible en otros, y como ya he dicho, Kubrick evito siempre ser explícito respecto a una película que tachaba de su filmografía. Pero dado que aquí se produce un enorme conflicto entre tres egos desmesurados —Kubrick, Douglas, Trumbo sería probablemente el orden en función de su magnitud, aunque el hecho de que Douglas fuera el productor aseguraba que sus decisiones eran las que finalmente triunfaban— no sería desdeñable recordar que con esa modificación el papel del actor aumentaba en extensión y en importancia.

Kubrick, además —puesto que al final, no le permitieron modificar el guión en todos los extremos que propuso— persiguió descaradamente dar un carácter mesiánico a la figura de Espartaco, a través de la planificación, repitiendo en algunos casos —marcha hacia el mar, discurso final— lo iconografía que tradicionalmente se utiliza para el Sermón de la Montaña. Por si fuera poco será en el hijo y en la mujer de Espartaco donde se encarna la esperanza y se perpetúe el espíritu de la revuelta, aunque en este punto cabe pensar que —aunque por distintos motivos— podían coincidir las opiniones de Kubrick y de Trumbo.

Resulta indudable que la tensión entre las dos concepciones diferentes del mundo quita rigor al film, pero no le hace perder su valor.

Uno de los indiscutibles aciertos del film es que logra abarcar los registros más diversos con parejo éxito. Si las escenas de violencia resultan absolutamente convincentes, los enfrentamientos entre los personajes son en muchas ocasiones admirables. Tan interesante o más que la odisea^[18] del esclavo Tracio, resulta la repercusión y la utilización que se hace en Roma de la rebelión de los esclavos. Dos formas de gobierno —encarnadas en dos hombres distintos, y en dos instituciones: Dictadura, Senado— luchan abiertamente por el poder. El patricio Craso, conservador a ultranza con ansia ilimitada de poder es un inequívoco precedente del fascismo. Su bisexualismo es una derivación de su afán por someter y dominar a toda clase de personas, y en la rebelión de los esclavos verá la ocasión adecuada para conseguir el poder absoluto que tanto ansía. Su propuesta es claramente el chantaje, ya que se compromete a liberar a Roma de la amenaza de los esclavos, a cambio de que Roma acepte su dictadura.



No será la muerte de Draba lo que provoque la revuelta de los esclavos, sino el enfrentamiento personal entre Marcelo y Espartaco.

Graco, por el contrario, es plebeyo, libertino y está dispuesto a todo menos a transigir con la tiranía de Craso: «*Tolero una república corrompida que asegure los derechos de los ciudadanos, pero jamás aceptaré una dictadura sin ninguna libertad*» asegura.

«*Eso es lo que él busca* (refiriéndose a Craso), *y por eso volverá*». Esta última frase se escucha sobre un prodigioso primer plano de Craso, absolutamente revelador y que demuestra que férreamente dirigido Lawrence Olivier hasta puede ser un buen actor de cine y no sobreactuar.

Graco, fiel a su manera de pensar, se suicidará antes que dejarse utilizar por el tirano, que trata de servirse de él, prometiéndole la vida a cambio de que contribuya a acallar a sus enemigos.

Todo el film aboca en cierto modo, al enfrentamiento obligado entre el general romano y el esclavo tracio. Pero ese enfrentamiento se lleva a cabo durante una gran parte del metraje fundamentalmente —y en eso Trumbo demuestra tanta habilidad como inteligencia a través de Varinia, ya que Craso, poseyéndola, cree poder triunfar sobre Espartaco. Por eso no quiere forzarla, quiere que ella sea la que se entregue, necesita doblegarla, y su fracaso proviene de que no lo logrará. El enfrentamiento directo en el film es muy corto y sólo sirve para que Craso reconozca su inferioridad a través de la bofetada —y el aullido, más que grito— con que responde al despreciativo salivazo que Espartaco le dirige.

Frente a todas estas virtudes, la ingenuidad de los planos de viejos y niños, felices, entre los esclavos liberados, lo convencional de determinadas escenas en el romance Espartaco-Varinia, o lo absolutamente descarado de los telones pintados que sirven de fondo a determinadas escenas de la pareja —fallo técnico inimaginable en un film de Kubrick, lo que hace pensar en tuvo que haber razones independientes de su voluntad para que se incluyeran en el film— aunque lastran el resultado final no logran desvirtuar el conjunto.

Escaldado por lo ocurrido, Kubrick afirmó: «*La experiencia prueba que si no está explícitamente estipulado en el contrato que tus decisiones deben de ser respetadas, no lo son*», para afirmar que jamás volvería a realizar un film sobre el que no tuviera el control total.

Pero evidentemente no se puede ocultar que ESPARTACO fue útil para Kubrick y cumplió un papel importante en su carrera. Además de permitirle resolver su situación económica, fue su primer gran éxito comercial, con lo que su cotización en la industria subió vertiginosamente, permitiéndole una mayor libertad en la elección y tratamiento de los temas. Demostró que no sólo era capaz de llevar a buen puerto películas intelectuales de pequeño presupuesto y en blanco y negro, sino que frente a lo que podía hacer suponer el hecho de apenas alcanzar la treintena y de su cara

añada era capaz de llevar a buen puerto una de las superproducciones mas costosas que Hollywood se había planteado nunca, y conseguir encima que la critica la considerase una película excelente lo que era una excepción dentro de las superproducciones.

Ya durante el rodaje de ESPARTACO, Kubrick y Harris anunciaron que habían adquirido los derechos de la novela LOLITA y contratado a su autor Vladimir Nabokov como guionista. La historia es divertida porque el escritor se negó en principio a vender los derechos, pero a continuación de un sueño, que juzgó premonitorio, accedió a las pretensiones de la pareja de jovencitos que insistían en llevar a la pantalla la más famosa de sus creaciones literarias.



Concluido el gui3n, —y dado que aunque no les convencía demasiado el resultado querían conservar el nombre de Nabokov en los títulos de crédito y además así estaba estipulado en el contrato— Kubrick y Harris se encerraron en la habitación de un hotel durante un mes tratando de mejorar el trabajo de Nabokov y lograron poner a punto el film. Por las características de la novela^[19], una publicidad escandalosa se fue tejiendo en torno al film. Las presiones por parte de grupos de la Legión Católica de la Decencia se intensificaron. Kubrick trató de negociar por anticipado, pero tuvo que renunciar a una serie de cosas si quería contar con su aprobación. Según parece la elección de Sue Lyon, que pareció a los censores más juvenil que infantil, contribuyó a resolver algunas dificultades. El rodaje en Inglaterra, además de responder a razones económicas, alivió un tanto la tensión. La escena de los títulos de crédito con la esclavitud del maduro Humbert, pintando las uñas a Lolita se concibió a instancias de la censura, como prólogo moral al film, lo que de paso permitió a Kubrick citar casi textualmente a Lang, uno de sus referentes permanentes. Kubrick aceptó eludir explícitamente al carácter obsesivo que en la novela de Nabokov tiene el deseo de Humbert-Humbert de acostarse con Lolita. Se suprimió también un prólogo en el que Humbert-Humbert proponía su teoría de las «ninfetas» sobre planos de «ninfetas» que daban verosimilitud a tal teoría. Este puede ser el cambio más importante, porque convertiría la obsesión de Humbert-Humbert en un caso extremo de una tendencia universal detectable en el hombre, de igual forma que Alex —en LA NARANJA MECÁNICA— pretende encarnar los instintos primitivos del ser humano.

La intervención de la Legión de la Censura, llegó hasta exigir que —una vez el film terminado— se borrarán en las copias, las imágenes de un tríptico religioso que estaba junto a la urna que contenía las cenizas del padre de Lolita^[20].



Sobre la frase de Dolores Haze: “Le ofrezco... mi pastel de cerezas”, aparece este plano de LOLITA, la primera visión que Humbert-Humbert tiene de la ninfetta.

Si una decisión como la de llevar a la pantalla una novela que había estado prohibida en EEUU, y que aún era considerada pornográfica por mucha gente, era tan hábil como arriesgada, las razones que llevaron al director a rodar LOLITA son extraordinariamente reveladoras: *«La calidad de un libro depende, en definitiva, del grado de obsesión de un autor con su tema»* y evidentemente LOLITA es la historia de una obsesión por más que la adaptación de Kubrick pase de puntillas sobre este tema. Más explícitamente Kubrick afirma —recogiendo un escrito del crítico americano Lionel Trilling— que LOLITA *«es la primera historia de amor del siglo xx, en el sentido en que toda gran historia de amor exige que los amantes se queden totalmente al margen de la sociedad en la que viven. Inevitablemente sus relaciones les separan, les hace divorciarse de una sociedad con la que chocan, ‘Madame Bovary’, ‘Romeo y Julieta’, ‘Anna Karenina’, etcétera. Y en el siglo xx es cada vez más difícil que esto se produzca. No hay nada que justifique el ponerse al margen de la sociedad. Ni el adulterio, ni la homosexualidad nada. Pero en LOLITA, se da una situación en que los amantes a causa de sus relaciones se convertían en extraños a la sociedad y se separaban totalmente de ella»*.

La aparición pública de LOLITA provocó un enorme cúmulo de equívocos. Era evidente que Kubrick había renunciado al violento aspecto sexual que poseía la primera parte de la novela^[21]. El elemento erótico que debiera estar presente en el film hasta que Humbert-Humbert se acueste con Lolita, apenas aparece

explícitamente, pero a pesar de esta evidencia la mayor parte de los reproches que se hicieron al film eran por otros motivos totalmente diferentes y resultaban absolutamente injustificados.

Para empezar se lanzaba la primera acusación: «Crimen de lexo arte». La película era una traición a la novela. No es cosa de detenerse ahora en el derecho que tiene todo adaptador de modificar lo que le interese, pero el reproche en este caso era ridículo, toda vez que el novelista firmaba como guionista y había prestado su explícito acuerdo al film una vez terminado.

La superficialidad que impera en muchos campos —la cultura de solapa como frecuentemente se la denomina— había extendido la imagen de la novela como la plasmación de las elucubraciones eróticas de un hombre mayor para acostarse con una chica de 13 años y pervertirla, y es evidente que ésa es una descripción notablemente inexacta tanto de la novela como de la película. Creo conveniente recordar que en el relato al igual que en el film, Lolita está lejos de ser una niña inocente. A los trece años no es virgen y ya ha tenido relaciones homosexuales con una de sus compañeras del campamento Clímax, y heterosexuales con Charlie, el hijo de la directora, el único muchacho del campamento. Pero es que además, como máxima ironía ante los prolongados y obsesivos preparativos de HumbertHumbert para conseguir acostarse con Lolita, es realmente la muchacha la que seduce a su padrastro, invitándole a compartir con ella el juego que le enseñó Charlie en el campamento.

Como resultaba impensable que Kubrick pudiera detenerse en la calculada aproximación de Humbert-Humbert a Lolita, el director utiliza la reacción del resto de los personajes ante tan insólita pareja. Esto permite que Kubrick lleve a cabo una inmisericorde y penetrante crítica de la sociedad provinciana americana, pero quisiera centrarme en la importancia que confiere al personaje de Quilty, que resulta clave a este respecto. Ampliando notablemente su papel respecto a la novela, Kubrick pretende que el personaje pueda ser entendido como el exponente de los obstáculos que la sociedad pone, en el camino que Humbert-Humbert tiene que recorrer para llegar a satisfacer su obsesión por Lolita. Las sucesivas caracterizaciones de Quilty —policía, policía sexual, psicólogo Dr. Zemish— así como su profesión de escritor de TV, avalan esta interpretación. Cabe considerar entonces a Quilty como máximo exponente de la sociedad^[22] —es además un ser perfectamente integrado y con éxito dentro de ella—, una sociedad que trata por todos los medios de impedir que Humbert-Humbert consiga a Lolita. Esta interpretación da un mayor sentido a la persecución de la pareja por parte de Quilty y sus reiterados intentos de asustar al protagonista, de provocar en él la aparición de un complejo de culpabilidad.



Humbert-Humbert dispuesto a matar a Quilty con el revolver del padre de Lolita, necesita que Quilty sepa las razones de su ejecución.

Precisamente es a través del personaje de Quilty como Kubrick logra la más eficaz defensa de su protagonista. Si aceptamos la inevitable comparación entre Humbert-Humbert y Quilty, a que nos impele permanentemente el film, no tenemos otra opción más que reconocer que la postura del primero es mucho más moral que la del segundo. Quilty —al igual que Humbert-Humbert— se ha acostado tanto con la madre —sin necesidad de tener que pagar el precio del matrimonio— como con la hija, pero por eso nadie le persigue. Es hijo de un policía, sugiere que posee tendencias sadomasoquistas, utiliza a sus conquistas para rodar films pornográficos, disfruta presenciando ejecuciones y en la conversación en el hotel donde se celebra un congreso de policías —admirable ironía, y perfecto símbolo de la situación de la pareja Humbert-Lolita— se permite el lujo de utilizar a palabra “normal”, de tal forma que sugiere que Humbert es un anormal.

El final entonces adquiere una dimensión suplementaria, ya que Humbert ejecuta^[23] a Quilty —a la sociedad— por no haberle permitido tener relaciones con Lolita. El individualismo a ultranza de Kubrick le conduce a un final que películas

posteriores —2001 y LA NARANJA MECÁNICA— ampliarán y corroborarán.

La película está concebida como una tragedia y ahí es donde se resiente la inexistencia del elemento erótico en la primera parte. La tragedia de HumbertHumbert es que durante toda la primera parte, cree que lo único que le interesa es acostarse con Lolita, a la que tendrá que abandonar cuando deje de ser una ninfeta. Cuando al final la ve casada, embarazada y muy lejos de ser una ninfeta, comprende que la ama y la pide que se vaya con él —en ironía monstruosa Lolita entiende que le dará dinero si accede a acostarse con él—. Humbert siente la necesidad de ejecutar a Quilty porque está convencido de que tanto él como Lolita hubieran sido más felices juntos, y Quilty es el responsable de que ahora sea ya demasiado tarde. Al no existir el elemento erótico, no queda demasiado claro que al principio Humbert está únicamente interesado carnalmente en Lolita, y por lo tanto las dimensiones trágicas de su descubrimiento final, resultan notablemente atenuadas.



Lo que fue y debería haber sido. Esta secuencia durante los títulos de crédito, que nos muestra “antes de que aparezca el personaje de Lolita” la sumisión de Humbert-Humbert a la ninfeta, resolvió muchos problemas de censura... Pero evidentemente es esta otra imagen (la inferior) la que mejor se corresponde con el tono del film.

Pese al fracaso crítico —años más tarde sería descubierta como obra maestra— Lolita fue un éxito económico y la carrera de Kubrick parece definitivamente consolidada. Conforme se afianzaba su situación personal en la industria del cine, Kubrick iba cogiendo confianza y eligiendo temas que le afectaban más profundamente.

LOLITA supuso el fin de la asociación Kubrick-Harris, ya que James B. Harris decidió pasar a la dirección^[24] y Kubrick comenzó a producir sus propios films. Pero eso no quiere decir que no intervenga en la génesis de su siguiente película. De hecho durante algún tiempo antes del rodaje de LOLITA habían trabajado juntos en el tema y después del film lo siguieron haciendo durante algún tiempo

El inicio de esta nueva etapa se produce con DR. STRANGELOVE. Siendo consciente de sus problemas para escribir una historia original, persiste en su costumbre de buscar en la literatura un punto de partida para sus films, previamente el tema. La guerra nuclear siempre había preocupado a Kubrick, pero los recientes incidentes que acumulan el muro de Berlín, el recrudecimiento de la guerra de Vietnam y sobre todo la invasión de Bahía Cochinos y la llamada crisis de los misiles en Cuba le deciden a hacer una película sobre el tema. Desde 1957 estaba Kubrick acumulando informaciones sobre la posibilidad de una guerra nuclear. Su Biblia era el libro de Herman Kahn *On thermonuclear war* pero ese no podía aportarle el punto de partida que Kubrick necesitaba por lo que seguía buscando una novela que le sirviera de base para el film. Creyó encontrarla en *Alerta roja* de Peter George, una novela que le había recomendado Alistair Buckon del Instituto de Estudios Estratégicos, en la que se abordaba el tema desde una lógica perspectiva dramática.



Tras haber comprado los derechos de la novela por la ridícula cifra de 3.500 dólares, los problemas aparecieron cuando al trabajar en el guión con el novelista —y en ocasiones con la intervención de Harris— se dio cuenta de que se veía obligado a desechar todas las escenas que le gustaban y le parecían lógicas, porque se salían del tono de la película y provocarían la hilaridad del público. Cuando este hecho se produjo suficiente número de veces, Kubrick se dio cuenta de que era el punto de vista lo que estaba equivocado y que el tono de comedia, “comedia en forma de pesadilla” —en palabras de su autor—, era el más idóneo. El primer borrador terminado era totalmente dramático y llevaba por título *El delicado equilibrio del terror*, título mucho más explícito pero mucho peor que el final, y desde luego totalmente inadecuado para una comedia.

La tardía incorporación de un tercer guionista, Terry Southern, reforzó el planteamiento de farsa grotesca que iría adquiriendo progresivamente la adaptación^[25], porque al parecer se produjo una vez que ya había sido tomada la decisión de cambiar de óptica y Southern parecía la persona adecuada para escribir unos diálogos que fueran a la vez tan demenciales y creíbles.

Recuerdo que en la entrevista que tuve la oportunidad de mantener con Mackendrick, el director escocés aseguraba que ellos en la Ealing habían elegido hacer comedias en lugar de cualquier otra opción debido precisamente la aproximación en forma de comedia aparentemente restaba dureza a los planteamientos y posibilitaba abordar temas que tratados “en serio” nunca hubieran sido posibles. Y cuando le pregunté si consideraba que eso era aplicable a DR. STRANGELOVE, respondió afirmativamente asegurando que desde un cierto punto de vista la película de Kubrick era un Ealing gigantesco. Una vez más el enfoque fue determinante, y ese mismo enfoque sería lo que le acabaría distinguiendo de otros films similares, que se rodaron casi al mismo tiempo, pero con óptica diferente, dramática. Me estoy refiriendo muy concretamente a LÍMITE DE SEGURIDAD de Sydney Lumet que fue estrenado unos meses más tarde^[26] pero con mucha menor repercusión desde todos los puntos de vista.

En la génesis de DR. STRANGELOVE es fácil suponer dos motivaciones que se complementan. Primordial y fundamentalmente el miedo a la muerte^[27] algo fundamental en la obra de Kubrick, y que casi se puede afirmar que constituye al motor de todos sus films. Hasta el punto de llevarle más tarde a tratar de buscar una salida voluntarista al tema, planteando las posibilidades de aparición de la inmortalidad bajo cualquiera de sus formas.

La existencia de armas capaces de destruir el planeta, le parecía una monstruosidad a Kubrick, pero que la utilización de tales armas esté en manos de inútiles, incapaces, borrachos, estúpidos e irresponsables, o que ni siquiera su utilización dependa de la voluntad humana, sacaba de quicio a alguien que con el paso del tiempo se volvió cada vez más obsesivo con el tema de la seguridad

personal, considerando que, tomándose todas las molestias que se tomaba para no morir —no montaba en avión, teniendo el carné de piloto, porque consideraba que los márgenes de seguridad de la aviación comercial son poco de fiar, sus chóferes y amigos tenían la orden de no pasar de los 50 Km/h, velocidad a la que un accidente casi no tiene posibilidades de ser mortal— no tendría demasiada gracia desaparecer a consecuencia de un accidente o de la locura de un irresponsable.

Además, y abandonando el punto de vista subjetivo, la posibilidad objetiva de desencadenamiento de un ataque nuclear, era muy considerable en el frágil equilibrio de terror que las grandes potencias mundiales estaban empeñadas en mantener, situación que se agravó en el 62 con la llamada crisis de los misiles. La posibilidad por remota que fuese de existencia de un accidente nuclear exasperaba a alguien como Kubrick que se había tomado tantas molestias con objeto de prolongar lo más posible su existencia^[28].



Los gestos congelados de George C. Scott hacen aún más grotesca la figura del jefe del Comando Aéreo Estratégico, que la película rebautiza como “macho erecto”.

El film transcurre en un breve intervalo de tiempo (menos de dos horas) y en tres localizaciones diferentes:

1. La base aérea de Burpelson donde el General Ripper mantiene la teoría de que la fluorización del agua es el mayor complot Comunista de la posguerra y que ha logrado contaminar sus preciados fluidos corporales. Como forma de terminar con semejante estado de cosas Ripper decide mandar a un ala de bombarderos atómicos para que ataque a Rusia.
2. Un bombardero llamado *Leprosería* a cuyo mando se encuentra el Mayor Kong, que aunque logra evitar ser abatido, no puede salir indemne del ataque ruso y pierde cada vez más combustible. Su única posibilidad de lanzar las bombas sobre uno de los objetivos marcados es volar bajo para ponerse a salvo de los radares soviéticos.
3. La cámara de guerra del Pentágono, donde el presidente se reúne con sus

colaboradores y los altos mandos militares, para tratar de solucionar el problema. Ken Adam, uno de los mejores decoradores existentes creó un maravilloso —y enorme— decorado presidido por una gigantesca mesa circular donde sus 36 ocupantes parecían disputarse el destino de la Humanidad en una demencial partida de póquer.

Lo que hace aterrador a DR. STRANGELOVE es la terrible lógica del desarrollo del film. Todo resulta terroríficamente creíble y no en balde Kubrick ha construido sus personajes sobre la base de gente existente y perfectamente reconocible. Empezando por el psicópata General Ripper, que decide mandar los aviones contra Rusia y poner en marcha el Plan R ideado para la posibilidad de que un ataque nuclear por sorpresa contra Washington quedará sin represalia, sin conseguir matar al presidente^[29].

Para evitar que puedan aparecer ordenes falsas del enemigo, el Plan R corta toda posibilidad de comunicación entre los aviones y el exterior a menos que venga precedida de un código de tres letras.

Por su parte, los soviéticos, que cada vez tienen más problemas para conseguir el dinero necesario para continuar la carrera de armamento, han puesto en funcionamiento un dispositivo que se dispara automáticamente si una bomba explota en el interior de Rusia. Es decir, que independiente de la voluntad de los americanos y de los soviéticos, si el bombardero de Kong logra alcanzar su propósito no habrá manera de evitar el cataclismo nuclear.

Partiendo de esta base Kubrick ha ideado una serie de episodios que no sólo son verosímiles, sino inevitables. Una especie de hilo invisible une al psicópata Ripper con el halcón Turgidson, que en cuanto tiene oportunidad no duda en tratar de convencer al presidente de la conveniencia de aprovechar la acción de Ripper para acabar definitivamente con los rusos —ha hecho un estudio extraoficial por el que puede asegurar que las consecuencias no pasarían de los 10 o 20 millones de muertos rusos— y finaliza en el estratega nuclear paralítico y de ideología nazi llamado Dr. Strangelove.

La interrelación de sexo, violencia y muerte aproxima a estos personajes. Ripper se dio cuenta del complot comunista cuando un día haciendo el amor con una mujer comprobó que no podía eyacular^[30] y se libera de su obsesión sexual mandando a los bombarderos contra Rusia. Turgidson utiliza la terminología bélica al hablar con su amante, a la que dice que «empiece la cuenta atrás para que cuando él llegue esté dispuesta para despegar con fuerza explosiva», mezclando todo ello —al igual que Ripper— con la religión. Los ocho meses que Kubrick invirtió en montarla sirvió para conseguir ese difícil equilibrio entre las tres localizaciones en las que transcurre la acción, a la vez que para lograr que el film avance como una especie de maquina imparable, dotado de una terrible lógica interna imposible de contrarrestar, y que le conduce tan ciega como inexorablemente hacia su destino.



Mientras el mundo está a punto de desaparecer en el holocausto nuclear, el Presidente y las autoridades civiles y militares se encuentran a salvo en la Cámara de Guerra, ante la mesa que parece la de una enorme partida de póquer.

Aunque se ha hablado de ello en muy escasas ocasiones, el papel de la ciencia es extraordinariamente relevante en la obra de Kubrick y no por casualidad el film lleva por título el nombre de uno de los personajes secundarios de la película. La razón por la que la ciencia le parece a Kubrick aún más peligrosa que la política es porque además de estar siempre al servicio de la segunda considera que los efectos de la primera son por lo general mucho más duraderos. De hecho Kubrick considera que la ciencia consigue que se vuelvan reales los más dementes de los sueños humanos.

El Dr. Strangelove^[31] es un científico inválido alemán —antiguo nazi, que no ha cambiado sustancialmente de convicciones— nacionalizado americano al que solamente excitan las perspectivas de destrucción de la humanidad, o la posibilidad de existencia de 10 mujeres jóvenes y deseables por cada hombre^[32], en las minas, tras la explosión atómica. Saliendo de las sombras, a esta inequívoca encarnación del mal, no le obedece la mano derecha —que cubre con un guante negro— y sus ansias de destrucción son tales que incluso intenta estrangular a su propio dueño.

Si Peter Sellers fue crucial para que la película pudiera hacerse —la Columbia puso como condición para financiarla que Sellers fuera el protagonista y que incorporara varios papeles, lo que entusiasmó a Kubrick— su interpretación del nazi inválido, con el brazo artificial y enguantado que se niega a obedecerle, y con el que ensaya una y otra vez el saludo nazi, inspirado evidentemente en METRÓPOLIS de Lang, es la más brillante de su carrera. Hombre fascinado por la violencia y el ansia destructiva, equipara presidente y Führer, y se excitará tanto pensando en la inminente destrucción de la Tierra, que las explosiones atómicas obran en él el milagro, y el inválido revive, abandona su silla de ruedas y se pone a andar. El grito final de «*Mein Führer puedo andar*» es la culminación de un personaje aterrador, al que sólo la destrucción confiere fuerza vital.

En última instancia lo que distingue DR. STRANGELOVE de SENDEROS DE GLORIA es además de su carácter, —la primera una sátira, la segunda un drama— es la posición que Kubrick toma respecto a lo que muestra en la pantalla. Es evidente que se asemeja mucho a la mirada de un extraterrestre que no comprende nada de lo que sucede en la Tierra. De hecho esto debió de ser tan evidente una vez que acabaron de trabajar en el guión, que Peter George publicó una nueva novela en que cambiaba el punto de vista, y se ajustaba a lo decidido en el guión: en la nueva publicación el libro es la transcripción de un manuscrito que otra civilización muy posterior encontró en una cueva del desierto septentrional del planeta Tierra, y la dan a conocer por el interés académico que pueda tener esta extraña comedia de la prehistoria galáctica, en la serie *Los mundos difuntos de la Antigüedad*. Pero aceptando que quizá fuera la superioridad moral que Kubrick consideraba poseer sobre los personajes que aparecían en pantalla lo que llevaba a ese enfoque “extraterrestre”, en numerosas oportunidades Kubrick traiciona lo mucho que le preocupa el tema, tratando, con su advertencia-premonición, de liberar los miedos y temores que consumen a la Humanidad en lo referente a la amenaza nuclear, sobre todo a causa del terrible sentimiento de impotencia que se posee en ese terreno.

Dado que se trata del único problema en el que la Humanidad no parece que pueda aprender nada por experiencia, Kubrick pretende que su película supla esta experiencia y la humanidad sea capaz de sacar de ella las pertinentes consecuencias.

Se ha esbozado una interpretación de DR. STRANGELOVE como alegoría sexual^[33] y aunque existen numerosos extremos que confirman este aserto, no me parece que pueda considerarse como la interpretación dominante del film, aunque —y Kubrick es muy aficionado a que sus films puedan interpretarse desde distintos puntos de vista— sí considero que existe conscientemente en el film como interpretación complementaria.



Antiguo y actual nazi, inválido con brazo artificial y enguantado que se niega a obedecerle, el doctor Strangelove es un ser al que la explosión atómica excita tanto que consigue el milagro de devolverle el uso de sus piernas paralizadas.

El film se inicia con dos aviones repostando en vuelo al son de *Try a Little tenderness* que representan un inequívoco coito aéreo; la simbología fálica de los instrumentos (ametralladora, pistola) con que Ripper trata de suplir sus problemas sexuales; la obsesiva preocupación de Turgidson por hacer el amor en un momento en que está en juego la destrucción de la humanidad; el Mayor Kong pilotando su fálico avión de bombardeo dispuesto a alcanzar el objetivo sea como sea; las connotaciones sexuales de las inscripciones de las bombas; el Premier Kissof borracho y en una casa de putas; Kong abriendo a mano las compuertas del avión y “montando” a horcajadas sobre la bomba, que se convierte así en un falo gigantesco, que dominará totalmente a un Kong, gritando de satisfacción mientras se acerca vertiginosamente al blanco; las

explosiones atómicas como correspondencias orgásmicas; la satisfacción de todo el personal en la Cámara de Guerra cuando Strangelove —un invalido que probablemente sea impotente— les asegura que cada uno tendría diez jóvenes y atractivas mujeres y que el deber patriótico les obligará a invertir casi todo su tiempo en hacer el amor como objeto de conseguir una rápida repoblación de la tierra que suscita la única muestra de aprobación del embajador ruso en toda la película: «*Una idea digna de ser rusa*» dice a Strangelove, etc. La adjudicación de sobrenombres a los personajes con obvias significaciones sexuales en todos los casos^[34] supone un aval suplementario en apoyo de esta interpretación.

El papel de guinda en el pastel que Kubrick nos proporciona, es asumido por la sentimental y bella canción de Vera Lynn *Well meet again* (Volveremos a vernos, no sé dónde, no sé cuándo, pero volveremos a vernos en un día de sol) que al oírse sobre planos de explosiones atómicas, adquiere un inevitable y alucinante sentido irónico y sarcástico.

El resultado es la más perfecta e hiriente de las sátiras que se haya rodado jamás.

La conexión entre DR. STRANGELOVE y 2001 si no fácil a primera vista, es de una lógica impecable.

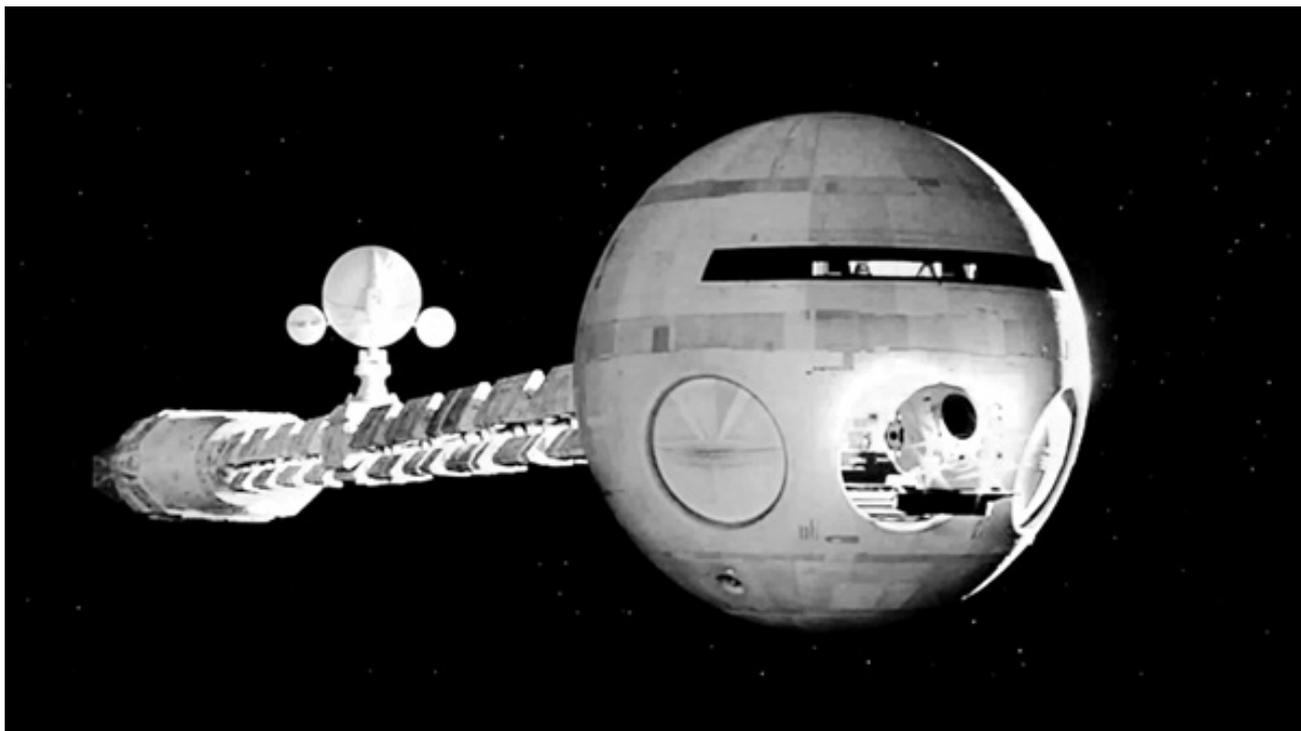


Para Kubrick —como demostró en su séptimo film— el mundo actual se dirige rápidamente hacia su autodestrucción. La capacidad agresiva y no controlada de los hombres les conducirá inexorablemente a la catástrofe en un futuro no muy lejano. Es evidente que semejantes perspectivas no podían resultar nada agradables a un hombre que trata de huir de la angustia que le produce la seguridad de una muerte próxima, y cuya obra supone el más gigantesco —y demencial (?)— esfuerzo humano que un individuo haya hecho nunca para sobrevivir de alguna forma^[35] a su desaparición del universo. La mente de Kubrick le asegura la casi certeza del holocausto atómico, pero todo su ser se rebela ante semejante posibilidad. Tiene que haber una salida, y si no existe, Kubrick la inventará. Pero para que pueda ser convincente tiene que estar basada en hechos científicos y comprobados. La posibilidad de que el hombre utilice, como válvula de escape de su capacidad agresiva, la carrera del espacio, en lugar de dirigirla a la destrucción de sus semejantes, le suministra un buen punto de partida. Pero ¿qué ocurrirá en la exploración del espacio? Aquí, los datos científicos vienen en nuestra ayuda:

1. Estamos evolucionando rápidamente en el progreso material y nada se opone a aceptar que no existen límites para el progreso.
2. Existe la certidumbre, entre casi todos los científicos, aunque sólo fuera por razones de probabilidad, de que no somos los únicos habitantes del universo.
3. El sol es una estrella muy joven, y existen estrellas muy viejas, circundadas por planetas muy viejos.
4. Si esos planetas se encuentran habitados, sus ocupantes se habrán visto sometidos al mismo proceso evolutivo del hombre. Al ser mucho más viejas sus civilizaciones, su evolución se encontraría más avanzada, de forma que poseerían poderes y apariencias que nuestra civilización humana actual reputaría como divinos.
5. Si dichas entidades han sobrevivido, es señal de que han superado el periodo crítico en que nos encontramos nosotros ahora sin haberse destruido. Eso sólo es posible, si poseen un comportamiento razonable. Si su comportamiento es razonable, la raza humana no tiene nada que temer de ellas.

Pero Kubrick siempre ha tenido problemas para imaginar historias y por eso trató de obtener la colaboración de Arthur Clarke, el más antiguo y uno de los más famosos escritores de ciencia-ficción, y autor de *The sentinel* la novela que de algún modo sirvió como base a 2001. Kubrick y Clarke invirtieron más de 2.400 horas de trabajo útil en un tratamiento de 130 páginas que sirvió de base al film. Por sus ambiciones, y por sus implicaciones no resulta excesivo afirmar que 2001 es un film único en la historia del cine, algo que es a la vez un poema sinfónico, un ensayo sobre las posibles formas evolutivas de la inteligencia y una especie de plegaria laica sobre la posibilidad de no desaparecer para siempre tras la muerte, un lamento agnóstico

sobre la necesidad de la inmortalidad.



La nave “Descubrimiento”, de 210 metros de longitud, tiene —como la Humanidad, a juicio de Kubrick— un esqueleto de animal prehistórico y una mente muy desarrollada —HAL, el computador que gobierna la nave.

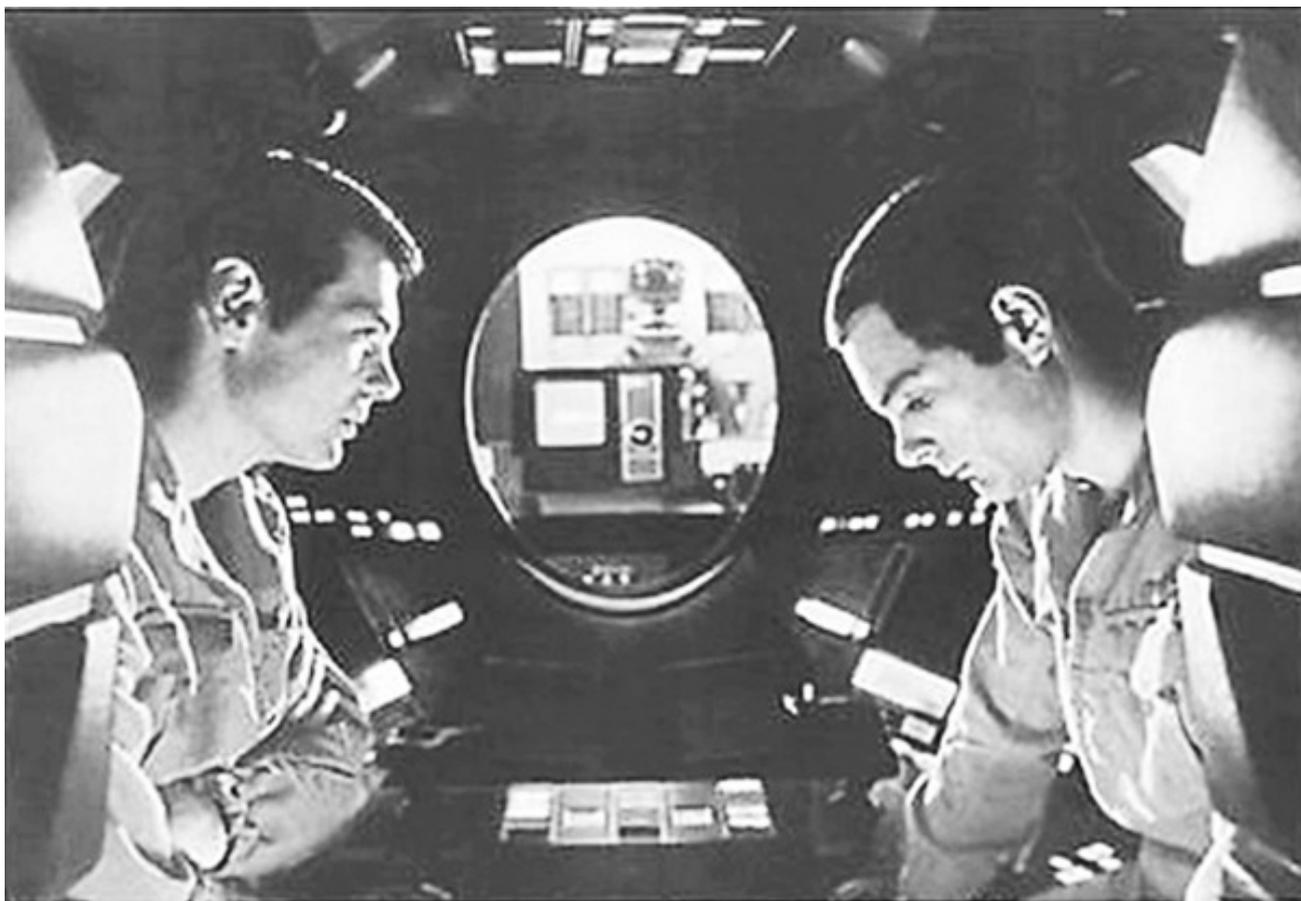
Considero que además *The sentinel* fue el hecho de que Clarke sea un científico de primera categoría, reputado como físico, matemático y especialmente como astrónomo, la razón decisiva que determinó en el americano la elección de Clarke, ya que una de las más acusadas características —a la vez que menos descubierta en su importancia— en la última parte de la obra de Kubrick —*STRANGELOVE*, 2001— es su absoluta precisión científica.

La película fue producida por Kubrick con dinero de la M. G. M. y tuvo un costo aproximado de diez millones y medio de dólares, invirtiendo cerca de cinco años en su preparación, rodaje y montaje. Se colaboró con cerca de 40 organizaciones científicas espaciales y Kubrick se entrevistó personalmente con los más eminentes especialistas mundiales en la materia, trabajando cerca de tres años sobre las verdaderas fotos de la luna, para asegurarse de que el decorado fuese completamente fiel a la realidad científica.

Kubrick llevó a cabo importantes experimentos con la fotografía y con el color y se inventó un sistema de transparencias tan perfecto, que los dirigentes de las casas productoras afirmaron que desde ese momento en adelante las grandes estrellas sólo filmarían en el plató del estudio.

La enumeración de la epopeya que supuso la realización de la película sería interminable, y lo expuesto baste como base para que el lector se haga una idea y pueda comprender mejor la película y seguir con más comodidad ciertos aspectos de mi exposición. Humanista, progresista —al menos durante gran parte de su vida, ya

que especialmente su último film es casi exactamente lo contrario—, dotado de una gran inteligencia, Kubrick consideró siempre el cine como el más importante medio de expresión de nuestra época. Preocupado por los problemas fundamentales de la humanidad, no sólo no tenía nada de extraño, sino que era inevitablemente lógico que 2001 diese cuenta de una serie de problemas filosóficos inherentes a su visión del mundo. Así 2001 acaba por convertirse en la más importante y profunda reflexión sobre el destino de la humanidad que ha habido ocasión de ver en una pantalla.



La locura de HAL se acentúa ante el miedo a la muerte, cuando lee en los labios de los astronautas que puede ser desconectado.

Maníaco de la perfección, era previsible un film brillante. 2001 es un film visualmente fascinante y un espectáculo prodigioso.

En su intento por abarcar un gran número de temas dotados de una notable complejidad, 2001 estaba abocado a ser un film abstracto. En dos horas y diecinueve minutos pretende darnos las líneas esenciales del destino de la humanidad y una posible culminación de su línea evolutiva.

En ciento treinta y nueve minutos se completará ante nuestros incrédulos ojos el ciclo mono-ángel.

La película se encuentra dividida en tres episodios: El primero lleva por epígrafe *La alborada del hombre*. En este título medio irónico, medio humorista, pero en el fondo —una vez más— profundamente lógico, se incluyen desde los primeros hombres-mono, hasta que los hombres descubren, que “alguien” dejó enterrado en la

Luna un misterioso monolito.

Esta parte inicial del film es imprescindible porque en ella se produce la aparición de la inteligencia en el hombre-mono, ligada a la utilización de un hueso como arma mortífera^[36].



Las condiciones de vida del hombre-mono en el pleistoceno eran tan absolutamente precarias que la amenaza de extinción de la especie era enorme. La inteligencia fue el factor que permitió la supervivencia de esta raza, y actuó como criterio de selección. Pero ¿cómo se produjo este primer brote de inteligencia? En la película, Kubrick da a entender que fue la influencia mágico-beneficiosa del monolito la que permitió al hombre utilizar el hueso. Su problema de alimentación desaparece, porque se hace carnívoro y ya no perece por inanición. Pero además de utilizar el instrumento para sobrevivir, lo utiliza para matar y así *Moonwatcher* asesina al hombre-mono rival con el hueso —en la curiosa corrección que Kubrick hace de la quijada asesina de Caín—, con lo que se demuestra lo que Kubrick llama los instintos primitivos del hombre —después de todo «*el hombre es el mayor asesino desprovisto de remordimientos que ha pisado la tierra*» afirma Kubrick—, y que permanecen casi inalterados hasta hoy.

El hueso es la primera aplicación de la inteligencia a la tecnología, y tiene la ambivalencia típica de Kubrick, puede ser a la vez instrumento de salvación o instrumento de destrucción.

En cierto modo la *vedette* del film —aparte de Kubrick evidentemente— es una extraña losa cuyas proporciones se encuentran en la relación matemática —que se denomina frecuentemente relación mágica— (1-4-9) porque se corresponde con los cuadrados de los tres primeros números naturales.

Tal como Kubrick se había planteado su film, una de las dificultades fundamentales consistía en establecer las relaciones entidades-seres humanos, y para

ello resultaba preciso corporeizar a estas entidades que, lógicamente, serían exclusivamente energía. La losa viene a solucionar el problema siendo una señal de éstas entidades a la vez que la demostración de su existencia y de su presencia. Dichas entidades, habiendo encontrado al hombre-mono en su recorrido por el universo, y viendo en él un germen capaz de dar lugar a un ser superior, se servirán del monolito para guiar y hacer más rápida esta evolución. El monolito aparecerá en cuatro momentos del film, y Kubrick reforzará su presencia las tres primeras veces — no la cuarta— con los compases del Réquiem de Ligeti, composición de características marcadamente religiosas. Por influencia de la losa, el más despierto de los hombres-mono, *Moonwatcher* —literalmente Vigilante de la Luna— descubrirá que puede utilizar un hueso para matar tapires entre los que habita, y a partir de entonces su hambrienta tribu se hace carnívora y no volverá a pasar hambre. Poco después advertirá que el hueso sirve también para matar a un hombre-mono de la tribu rival. En este instante *Moonwatcher* lanza el hueso al aire, la cámara lo recoge en cámara lenta y Kubrick nos obsequia con el más sorprendente raccord que se haya visto, al enlazar las evoluciones del hueso con una nave espacial que se dirige a la Luna, deslizándose suavemente a los compases del “Danubio Azul”.

Pasada la inicial sorpresa, advertimos que además de un admirable raccord estético, se trata de un raccord ideológico extremadamente congruente. Como Kubrick demuestra acto seguido, han pasado tres millones de años, pero el hombre sigue comportándose como antaño. Se ha producido un avance muy notable en el terreno científico, pero este no ha ido acompañado de algo similar en su comportamiento personal y social, por lo que continúa siendo un niño imbécil que se divierte jugando con fuego, que mantiene una estúpida guerra fría, continúa gobernado por el miedo y la mediocridad, se inventa ridículas epidemias «desconocidas» para encubrir el más trascendente descubrimiento de la humanidad, y cada pequeña parcela de la tierra continúa obstinadamente su absurdo camino. Breves pinceladas le bastan a Kubrick para mostrárnoslo: el ruso Smyslov, interrumpiendo su conversación al advertir que alguien se acerca; vestimenta de las mujeres rusas; vulgar y absurdo vestíbulo del Hilton; demencial y aberrante conferencia del doctor Heywood en Clavius; decisión de guardar el secreto a toda costa; azafatas-robots en las aeronaves americanas, etc.



Para reforzar aún más su teoría, Kubrick hace que el comportamiento de los hombres ante la losa en el cráter Tycho, sea el mismo que el de los hombres-mono ante el monolito, recordándonos con acritud y amargura, que nos encontramos dentro de la etapa titulada *La alborada del hombre*.

La segunda parte se corresponde con el viaje a Júpiter —planeta al que el monolito envía sus señales— y la tercera titulada *En Júpiter y más allá del infinito* corresponde al viaje de Bowman —literalmente “arquero”— desde que se queda solo hasta el desenlace del film.

Como la cantidad de puntos de interés que el film plantea es enorme, lo que hace prácticamente imposible abarcarlos todos, trataré de esbozar las líneas de fuerza primordiales sobre las que se sustenta el film.

Las dos primeras partes del film son de una complejidad tal, de una tal riqueza, al llevarse a sus extremos las posibilidades de abstracción, que las significaciones se superponen dentro de cada plano. Sería preciso estudiar exhaustivamente cada toma para extraer todas sus implicaciones, pero ésta es tarea a desarrollar por el lector. Por mi parte me conformo con dar fe de que no hay absolutamente nada que no esté estudiado hasta sus más ínfimos detalles.



Para poder llevar a feliz término su misión, Bowman tiene que desconectar a HAL, el cerebro de la nave. Sólo tras la muerte de HAL, estará en condiciones de acometer el paso siguiente en una evolución que hará del hombre un Dios.

El viaje de los cosmonautas hasta Júpiter, aparte de abundar en detalles, más sarcásticos que irónicos, a causa de su mordacidad —llamada de cumpleaños de los padres de Poole, etc.—, plantea claramente las relaciones hombre-máquina. HAL es un computador superinteligente que lleva el control de la nave y ha sido programado para que «imite» los sentimientos humanos, de forma que resulte más agradable la convivencia con él. En la rebelión del ordenador^[37] existen una serie de causas. En primer lugar, lo que podríamos llamar un conflicto de programación. HAL está programado para decir la verdad, pero tiene que ocultar a los astronautas la verdadera razón de la expedición, que únicamente él sabe. Este conflicto lo desequilibra haciéndole cometer un fallo (el hecho de que su computador gemelo en la Tierra que no tiene este problema, no falle, avala esta interpretación). Una vez cometido el fallo, su orgullo le impide aceptar su error, y eso hace que los astronautas piensen en la posibilidad de desconectarlo.

Pero el miedo es la otra clave de la conducta de HAL. Por su perfección comprende que es inevitable el encuentro con extraterrestres y tiene miedo. Al no lograr convencer a Bowman en su intento de impedir llevar a cabo la misión, se dispondrá a matar a todos, como única forma de conseguirlo. Entonces Bowman —también para salvar su vida y poder proseguir su misión— se verá obligado a desconectarlo. La agonía es atroz y la muerte se producirá por regresión a la infancia. HAL recuerda a su padre, —el Dr. Langley que le conectó y canta *Daysy*^[38]. Si a esto se añade el significado simbólico que como veremos Kubrick confiere a HAL, comprendemos que la escena se haga absolutamente intolerable^[39].

Con enorme agudeza respecto a los objetivos que se había propuesto alcanzar, la muerte de los 4 astronautas por parte de HAL, es fría y silenciosa, mientras que la de HAL a manos de Bowman supone una terrible agonía. ¿Por qué? Me temo que no hay más remedio que ver en HAL^[40] una imagen de la Humanidad entera, desarrollada

sólo en el terreno científico, inmadura, y sometida a fuertes y contradictorias tensiones. Como sus creadores, posee unos miedos y unas angustias atávicas que le llevan a convertirse en asesino de sus semejantes. La desconexión de HAL por parte de Bowman, adquiere las dimensiones del asesinato de la humanidad, y eso justifica su atroz agonía; «Dave, tengo miedo, no lo hagas, siento como se me va la mente, puedo sentirlo».

Para Kubrick, el paso siguiente —conversión de Bowman en hijo de las estrellas, alcanzando la inmortalidad— no se puede dar mientras siga existiendo esa humanidad desquiciada y neurótica. Por eso Bowman tiene que deshacerse de HAL. En la novela de Clarke, —publicada tras el estreno del film ya que el cineasta impidió que Clarke la publicara antes— Bowman, convertido en hijo de las estrellas, destruyó la Tierra, haciendo explotar con la fuerza de su mente las bombas atómicas que rusos y americanos habían colocado en órbita. Kubrick no lo necesita —además resultaría un final excesivamente parecido al de DR STRANGELOVE—, porque esa función ya la ha cumplido Bowman, antes de convertirse en hijo de las estrellas, asesinando a HAL.

Bowman, liberado de HAL, se encuentra nuevamente con el monolito, que en esta ocasión es la puerta de las estrellas. Hasta este momento, como hasta el lanzamiento de la bomba por el Mayor Kong en DR STRANGELOVE, todo es de un rigor científico absoluto, condición indispensable que Kubrick exige de sus premisas para que sus conclusiones tengan verdadero valor. De aquí el despiste de mucha gente, tomando por farragoso e innecesario, lo que es en realidad una de las bases del cine de Kubrick, especialmente a partir de *Senderos de gloria*.

En este punto Kubrick da el salto, pero no será como en el film anterior, el de la «posibilidad», sino que se trata de un salto en varias direcciones. 2001 es un análisis preciso del destino de la humanidad, que concluye con una hipótesis sobre su posible línea evolutiva, o dicho de otra manera, si la inteligencia —ligada a la utilización de instrumentos— ha sido la determinante de la supervivencia de la especie, y de la conversión del mono en hombre, el film tratará de las formas de últimas —o al menos, intermedias— en la posible evolución de la inteligencia.

La última parte del film está destinada a impresionar los sentidos y el subconsciente de los espectadores. Constituye la parte fundamental de lo que Kubrick refiriéndose a su film, denomina ‘experiencia no verbal’. Sobre la base de que la verdad de una cosa se encuentra en su sensación, y no en su conceptualización, y que el film entra en un terreno incomprensible racionalmente, —al menos por el momento—, Kubrick intenta la experiencia no verbal. «*Para alcanzar el subconsciente de los espectadores es necesario, prescindir de las palabras, y penetrar en el mundo de los sueños y de los mitos. No se debe esperar encontrar en esta película la claridad literal a la que estamos acostumbrados. Por el contrario, lo que en ella pasa, es de una claridad visceral. He querido que el film, con su contenido emocional y filosófico, alcance al espectador a un nivel profundo de conciencia, igual que la música*». Esto no supone ni mucho menos —sería desconocer totalmente a Kubrick—

que el film no tenga una explicación racional. Pero lo que Kubrick plantea es que si siempre las palabras acaban traicionándonos al hablar de otro lenguaje como es el audiovisual, éstas nos traicionan doblemente si, como en el caso que nos ocupa, la película pretende rodear al entendimiento. En este caso resulta obligado que la conceptualización se lleve a cabo a posteriori con lo que las palabras nos traicionan de un modo mucho mas evidente».



El niño-estrella, mutación de Bowman, ha conseguido la inmortalidad y, como los héroes de los viejos mitos, como nuevo Ulises magnificado por los peligros y aventuras vividas, regresa de nuevo hacia la Tierra, su lugar de partida.

A nadie se le pide por ejemplo que explique una sinfonía, pero sin embargo todos los espectadores se sienten con derecho a que le sea explicada la película, mientras Kubrick reclama para su film el mismo tratamiento que para la música.

Además, —y pienso que Kubrick era enormemente consciente del tema— eso permite resolver uno de los mayores problemas que en cine siempre se habían planteado. El cine había imitado y seguido el módulo teatral y se había convertido en una experiencia fundamentalmente verbal. Eso significa que una película con contenidos intelectuales medianamente complejos, no podría conectar con un público que no tuviera una cultura medianamente desarrollada. Sin embargo, *«un conductor de camiones de Alabama, cuya amplitud de miras en cualquier otro aspecto sería muy reducida, es capaz de escuchar un disco de los Beatles con el mismo nivel de apreciación y percepción que un joven intelectual de Cambridge, porque sus emociones y su subconsciente son mucho más parecidas que sus intelectos. El punto que tienen en común es su reacción emocional subconsciente y pienso que una película que pueda comunicar a este nivel puede tener un espectro de impacto mucho más profundo que cualquier otra forma de comunicación verbal tradicional»*.

Es evidente, que en estas condiciones, la intelectualización posterior, es insuficiente y deformadora, pero —a mi juicio— inevitable, y este proceso lo ha llevado a cabo el propio Kubrick, aunque se niegue terminantemente a revelarlo.

Advirtiendo de antemano su insuficiencia, pero siendo consciente también que reporta alguna ventaja, fundamentalmente intentar tender una especie de guía a partir de la cual pueda trabajar el espectador por su propia cuenta, voy a exponer sucintamente mi propia conceptualización, que imagino que no diferiría excesivamente de la de Kubrick, aunque me temo que nunca tendremos la menor oportunidad de comprobarlo.

Traspasadas las barreras del tiempo y del espacio, Bowman descansa en una habitación Luis XVI austriaco de 1780, sugerida a las entendidas por las ondas del pensamiento del cerebro de Bowman.

Allí, ajeno a sus temores, es de nuevo examinado por las entendidas que comprenden que es preciso suprimir del ser humano el miedo a la muerte, que es la causa fundamental de su agresividad. Bajo el influjo del monolito irradiando luz, Bowman muere y renace convertido en estrella en un nuevo paso hacia su transformación en un ente cuasi divino, constituido de pura energía emanada de la materia.

El niño-estrella, mutación de Bowman ha conseguido la inmortalidad y como los héroes de los viejos mitos, como nuevo Ulises —recuérdese el título del film— magnificado por los peligros y aventuras sufridas, regresa de nuevo hacia la Tierra, su lugar de partida. Creo que en el germen de la parte final de la película se encuentran muy presentes tanto el excelente libro de Van Vogt *Los jugadores del no A* como una coincidencia que no podemos menos de considerar curiosa: cien billones de seres humanos han pasado por la tierra y hay aproximadamente cien billones de estrella en la Vía Láctea *“así que casi con seguridad hay suelo suficiente en el firmamento para ofrecer a cada miembro de la especie humana desde el primer hombre mono su mundo particular: cielo... o infierno”*^[41].

Creo haber dado motivos suficientes para considerar 2001 una película genial y, de algún modo, monstruosa. Desde las perspectivas inmensas que abre para el cine como experiencia no verbal, hasta la amplitud, precisión calidad, ambición, importancia y locura de sus proposiciones.

En definitiva, Kubrick en su desesperado intento de encontrar un sentido a la existencia, acaba creando una nueva religión. Las religiones trataban —de forma irracional— de dar sentido a la existencia, a la vez que asegurar a los hombres —de alguna manera— la inmortalidad. Para un agnóstico como Kubrick, la obsesiva inevitabilidad de su propia muerte, y la insignificancia de su persona en el universo, se convierten en un pensamiento intolerable. No pudiendo creer en las religiones irracionales, trata de crear una religión racional, que le permita resolver el problema. El niño-estrella, que aparece al final del film ha resuelto esos dos problemas: ha conseguido la inmortalidad biológica y está preparado para el nuevo paso, que acabará por dotarle de todos los poderes que hoy reputamos como divinos.

En la película de Kubrick, no solamente es el ciclo mono-ángel el que se cierra, sino que el hombre da el primer paso para convertirse él mismo en Dios. El que el proceso sólo sea posible por la ayuda de otras civilizaciones más avanzadas —que suprimen su miedo a la muerte, y la muerte misma— o que el precio para llegar a tal fin sea la desaparición de la humanidad, no parece ni poseer excesiva importancia para Kubrick, ni suponer un precio excesivo. Con 2001 Kubrick ha llevado su individualismo a límites literalmente alucinantes. Su terror a desaparecer del mundo sin dejar huella, le lleva a proposiciones que dan vértigo. La religión de la inteligencia, también tiene sus servidumbres.

Hace 34 años —recién vista la película— concluía mi crítica con estas palabras: *“No me cansaré de repetir la enorme importancia de 2001 en la historia del cine (...) Dentro de unos años 2001 será como El proceso y otras películas que se adelantaron a su tiempo, un clásico, un film indiscutible. Hoy supongo que eso sería imposible”*.

[42] Nada mas alejado de mis pretensiones que hacer de profeta, pero recuerdo que escribí esas líneas cuando la acogida crítica de la película había sido en la mayoría de los casos muy tibia, y en algunos otros —entre los que no podía faltar el inepto cahierista Andrew Sarris— violentamente hostil hacia el film, tildándole de vacío, pomposo y aburrido, lo que dejaba bien a las claras que no se habían enterado de nada.

Hoy, como aventuré, pese a semejantes incompetentes es un film indiscutible, un reconocido hito de la historia del cine. Tras 2001 Kubrick quiere rodar NAPOLEÓN —de hecho tenía previsto empezar el rodaje en 1969 lo que indica lo adelantado que tenía el proyecto del que llegó a existir un guión completo— pero los problemas por los que pasaba la Metro en aquellos momentos y el presupuesto que resultaba excesivo especialmente en época de vacas flacas para la productora, condujeron al abandono del proyecto.

Entonces, se acordó de una novela que le había regalado Terry Southern durante

el rodaje de DR. STRANGELOVE.



Según testimonio del novelista el entusiasmo suyo por la novela de Anthony Burgess *La naranja mecánica*, no fue compartido por el cineasta, que molesto por el lenguaje que utilizaba Burgess olvidó pronto la novela. No es de extrañar por tanto que el novelista se sorprendiera —muy probablemente de forma desagradable ya que al comienzo y pensando en una posible película de Kubrick, Southern había comprado los derechos— ante una llamada de Kubrick cinco años después pidiéndole que adquiriera los derechos en su nombre, pero que no dijera quién estaba detrás para evitar que el precio de los derechos subiera como la espuma. Southern no debió de hacer muy bien su cometido porque los derechos que pagó la Warner por la novela alcanzaron los 200.000 dólares, la décima parte del presupuesto total de la película. Como la novela es casi un guión Kubrick decide adaptarla —en solitario—, producirla y dirigirla.



En la lucha de Alex con la dama de los gatos, Alex representa el arte vital y excitante y la dama —fijarse en los cuadros que decoran la habitación el arte fosilizado. Por eso Alex se bate con una escultura fálica gigante y ella esgrime un busto de Beethoven. Resulta evidente que Alex saldrá triunfante, matando a su contrincante, para introducir el enorme falo en su boca, plano que Kubrick cuida en todos sus detalles, rodándolo él mismo.

LA NARANJA MECÁNICA admite ser analizada desde diferentes —que no excluyentes— puntos de vista. Que Kubrick era un escéptico pesimista, que no tenía excesiva confianza en el porvenir del género humano parece fuera de toda discusión. La pervivencia del individualismo, en una sociedad mecanizada, y con la creciente intrusión del Todopoderoso Estado —auxiliado por la ciencia— en la vida particular,

aparece seriamente amenazada.

Sin embargo persisten unos interrogantes: ¿Cuáles pueden ser los puntos de contacto entre el católico Burgess y el agnóstico —de origen y educación judía— Kubrick? Curiosamente el punto de coincidencia radica en la necesidad y defensa del libre albedrío, aunque por razones diferentes. La moral católica precisa del libre albedrío para que un hombre pueda ser merecedor de premio o de castigo, mientras que Kubrick defiende el libre albedrío como consecuencia de su individualismo liberal, que pretende que el hombre no renuncie a ninguna de sus posibles capacidades y opciones.

Alex, en la primera parte lleva a cabo una serie de acciones consideradas perniciosas para la sociedad. La traición de sus compañeros tras el asesinato de la mujer de los gatos, le deja en manos de la policía, y ahora será él quien sufra la violencia del Estado, a través del tratamiento Ludovico.

Resulta curioso que nadie haya concedido importancia a la forma en que se lleva a cabo la reeducación —lavado de cerebro o curación— de Alex por medios del tratamiento Ludovico. El tratamiento Ludovico no elimina los impulsos violentos de Alex, programándolo exclusivamente para hacer el bien, sino que las inclinaciones de Alex subsisten, y el tratamiento, lo que hace, es crear una serie de reflejos de náuseas y dolores en su cuerpo que le impiden golpear y violar como era su primera intención —y a este respecto es extraordinariamente explícita la representación cara al público—.

Es decir, que el tratamiento Ludovico no elimina las causas, sino que únicamente reprime los efectos. La trascendental importancia de este hecho se hará más evidente en el análisis de las diversas lecturas que el film permite.

Una primera lectura del film como sátira social, se centraría en la importancia del libre albedrío para la supervivencia del individuo. Haría hincapié sobre la mayor peligrosidad —o mayor maldad— del ejercicio colectivo de la violencia y de la coacción, sobre el ejercicio individual de la misma. Sería la sátira de un Estado que se arroga el monopolio de la violencia —Fraga dixit— no dudando en utilizar —en provecho propio— la de los peores elementos de la sociedad —Dimy Georgie formando parte de la policía, único lugar donde pueden ejercer legalmente la ultra violencia—, y pactando finalmente (a través de su Ministro del Interior) con Alex, sancionando y bendiciendo su comportamiento a cambio de que con su testimonio y su apoyo les ayude a ganar las próximas elecciones.



El tratamiento Ludovico no elimina los instintos violentos de Alex, sino que provoca una reacción física de náusea, que le impide llevarlos a la práctica. Además utilizando a Beethoven como fondo musical de tratamiento, sentirá igualmente náuseas ante la música de Ludwig Van...



... y sus consecuencias.

En un segundo nivel, el carácter marcadamente cíclico del film, el hecho de que Alex encuentre, en la segunda parte, a los mismos personajes que antes de que sufriera el tratamiento Ludovico configuran una estructura de fábula o cuento de hadas, a la que el film se ajusta perfectamente. Se trata de una fábula sobre la justicia y el castigo, y es necesariamente irónica. Alex cuando obra mal se ve recompensado, y cuando obra «bien», cuando está incapacitado para hacer el mal, será víctima de la violencia de los demás, del mendigo borracho, del escritor, de sus padres, y de sus antiguos camaradas. El rechazo explícito del cristianismo, del que Kubrick hace gala, con su ineficaz robot cristiano que pone inútilmente «la otra mejilla», funciona como un perverso e inteligente «boomerang» de Kubrick contra la conciencia católica del novelista. Una tercera lectura —y a mí juicio, la aproximación más profunda— permite contemplar el film como mito psicológico, siendo Alex la representación del inconsciente y el film una especie de aventuras del ‘Id’^[43]. El tratamiento Ludovico vendría a ser el equivalente psicológico del proceso de civilización de la humanidad, y las náuseas que sufre Alex se corresponden con la neurosis que la civilización provoca en el hombre. La civilización actual no ha logrado que el hombre supere sus impulsos primarios, sino que le ha obligado a reprimirlos. En el hombre actual aún subsiste el mono primitivo y violento^[44]. La civilización al reprimirlos ha provocado una tensión que conduce a la neurosis o dicho de otra forma el hombre se ha desarrollado científica e intelectualmente, pero no lo ha hecho, ni moral ni sentimentalmente, lo que provoca un desequilibrio que culmina en la neurosis. Desde este punto de vista el final es de un cinismo absoluto, Alex sólo puede volver a tener capacidad de elección tras un acuerdo con el poder y sus representantes, y una vez

desembarazado del tratamiento Ludovico, es decir, tras la muerte de la civilización. Entonces, sus actos pueden ser violentos e ir en contra de sus semejantes, pero quedarán impunes como parte de acuerdo con el Poder, al que él ayudará a cambio.

El monstruoso egocentrismo de Kubrick —presente en su vida, su obra, su sistema de trabajo—, y los planteamientos absolutistas de su obra, quedaban de algún modo matizados por la realidad cotidiana, y la lucidez vivencial de Kubrick le llevaba a adoptar —en su vida— la postura del liberal, que cómodamente asentado desde el poder del dinero, propugna un difícil equilibrio entre una autoridad suficiente que le proteja de sus semejantes, impidiendo que sea agredido por ellos (esta posibilidad, y el carácter utópico de una sociedad sin organización, impiden que Kubrick pueda ser anarquista, tendencia muy marcada en su obra) y una permisividad adecuada que no le cierre ninguna posibilidad, por monstruosa que pueda parecer en un principio.

Parte de los equívocos con el film, derivan de la extendida creencia roussoniana en la bondad natural del hombre, mentira romántica, que sustituía la tiranía de lo Sobrenatural, por la religión de la bondad natural humana.

Para Kubrick, más bien, el hombre es un salvaje innoble, irracional brutal, necio e incapaz de ser objetivo en nada que afecte a sus propios intereses.

«Aunque existe un cierto grado de hipocresía a este respecto, todos estamos fascinados por la violencia. La atracción que la violencia ejerce sobre nosotros, revela en parte, que en nuestro subconsciente, somos muy poco diferentes de nuestros antepasados», afirma Kubrick. Una película puede ser entonces la forma de exorcizar esa violencia, porque según el realizador *«asistir»* a la proyección de un film, *«es de alguna manera soñar despiertos, podéis explorar sin peligro terrenos que racionalmente os prohibís en la existencia cotidiana. Hay sueños en el curso de los cuales os entregáis a todas las cosas horribles que conscientemente os prohibís hacer»*. Personalmente, opino que la teoría catártica de los sueños y los films, es equívoca, simplista y ligeramente sofista, más propia de una justificación que de un análisis serio. La propia fascinación de Kubrick —judío— por Hitler y la época nazi^[45] bastaría para ponerla en entredicho. Podría aceptarse que un film le sirva a Kubrick para superar ciertos temores, pero con idénticas razones se puede considerar que le proporciona la coartada, para hacer aquellas cosas que en la vida cotidiana no le está permitido hacer.



El final es de un cinismo absoluto. Tras el acuerdo con el poder, éste sanciona y bendice la violencia de Alex. Su triunfal “Sí, ya estaba curado” da paso al plano final, en que un grupo de burgueses aplaude complacidos la exhibición que Alex no pudo hacer con la muchacha en la demostración ante el ministro del interior.

Igualmente es detectable en el film una reflexión sobre el arte. Primeramente para Kubrick el arte —en este caso la música— no tiene coloración moral. La música de Beethoven igual sirve para excitar las fantasías de Alex, como para empujarle a

tirarse por la ventana. Es su utilización, lo que determina su coloración moral. Por otro lado, el arte debe cumplir como misión primordial, la de excitar, sorprender, estimular. Tiene que formar de alguna manera parte de la vida, integrarse en ella. Para Alex, Ludwig Van cumple esa función de estímulo, mientras que para la señora de los gatos —con una habitación repleta de cuadros eróticos de la escuela de Klimt—, el arte es un fósil, ha llegado a fosilizar hasta uno de los terrenos más estimulantes del ser humano, el sexo (grita a Alex: «No lo toques; es una obra de arte», cuando éste se acerca a la inmensa escultura fálica). Por eso Kubrick cambia las armas con las que luchan ambos contendientes. En la novela de Burgess, la señora de los gastos tiene un bastón y Alex lucha con una estatua de plata. Kubrick hace que Alex luche con la escultura fálica^[46], símbolo de arte y sexo, vivo y excitante, y la señora de los gatos con un busto de Beethoven —en ella, símbolo de arte fosilizado—. Ni que decir tiene que Alex acabará introduciendo el enorme falo en la seca boca de la vieja dama, aunque Kubrick omita la imagen directa y la sustituya por rápidos zooms a cuadros de bocas.



La simbología erótica está muy presente en los films de Kubrick, ya sea a base de dos aviones —o una aeronave y la estación espacial— haciendo el amor, Lolita con un chupa-chups, la vestimenta y la nariz postiza que usa Alex durante el asalto al Hogar Alexander, o el guardián revisando a Alex.

El hecho de que tras una notable polémica en la que se le acusó injustamente de

incitar a la violencia, —especialmente el asesinato de un vendedor de leña en mayo del 73 y la violación de una muchacha holandesa de 17 años en Lancaster por una pandilla de jóvenes de los que se decía que entonaban *Cantando bajo la lluvia* mientras la violaban— y sobre todo después de ciertas amenazas personales, Kubrick pidiera —como siempre, indirectamente, y en este caso a través de la Warner— la retirada de la película de la cartelera y su no comercialización en vídeo doméstico, demuestra muy claramente que el acérrimo detractor de la censura podía acabar muy bien de censor si pensaba que existía algún riesgo para su seguridad personal. Como el dinero es importante y la exhibición en los demás lugares no podía suponer la menor amenaza para su seguridad, la prohibición afectó únicamente al Reino Unido.

Kubrick recibió una gran cantidad de proyectos que rechazó por una u otras razones. El que mayor incidencia tuvo sobre el director fue el de *EL EXORCISTA* que declinó porque no le dejaban producirla, de lo que se arrepintió cuando el film recaudó 88 millones de dólares y Friedkin el Oscar al mejor director.

Kubrick trata de hacer de nuevo *NAPOLEÓN*, pero no lo consigue y Burgess cansado de esperar decide publicar su *Sinfonía Napoleónica*, mientras Kubrick siempre obsesionado con el tema nazi está a punto de aceptar una especie de biografía de Albert Speer el arquitecto del tercer Reich, basada en los diarios que publicó tras su salida de la cárcel.

Tras abandonar *NAPOLEÓN* —que preparó por dos veces y que alcanzaba cifras prohibitivas para cualquier film— Kubrick se interesó por una novela semiolvidada de un escritor inglés, William Thackeray, pintor frustrado y humorista mordaz que moriría a los 52 años después de haber dilapidado una fortuna y alcanzado cierta fama literaria.

No es extraño que tras estos films *BARRY LYNDON* —aún carente de ciertos efectismos que lastraban *LA NARANJA MECÁNICA*— resulte levemente decepcionante. Con su sistema de trabajo, sus obsesiones y su incapacidad para inventar historias, no le es fácil encontrar temas que filmar y Kubrick es consciente de ello «*de igual manera que los actores tienen pesadillas de que no van a conseguir otro papel, yo tengo un miedo constante de no volver nunca más a encontrar otro argumento que me guste lo suficiente como para filmarlo*».



BARRY LYNDON es de nuevo una historia sobre la injusticia del mundo y los comportamientos de las personas. Al principio Barry es claramente una víctima. Le engaña Nora, le engaña su tío, sus primos, su amigo el Capitán Grogan, y eso le obliga a huir de su lugar de origen. Luego le roban por lo que acaba enrolándose en el Ejército. Mientras se comporta decentemente —recordar que algo similar ocurrirá con Alex aunque el proceso aquí esta invertido— todo el mundo se aprovecha de él y se queda solo y sin dinero.

Tras enrolarse en el Ejército se va convirtiendo progresivamente en cínico, tramposo y desalmado y a partir de ese momento el éxito empieza a sonreírle. La ambivalencia de los sucesos se demuestra una y otra vez y además contribuye a reforzar todo el planteamiento dualista que se acentúa de forma enorme en la última etapa de la obra del director neoyorquino: una pelea a puñetazos hace de él un héroe en el Ejército —Barry, cuando tiene un problema, no discute, pelea— de igual manera que será la pelea con Bullingdon en el castillo la que precipite su caída.



Las ironías de la justicia. Cuando Barry es inocente, es asaltado y despojado de todo. Cuando se ha convertido en un canalla la ironía es explícita en el mismo plano. Le recompensan públicamente y le llaman canalla en voz baja.

Los duelos serán instrumentos de su éxito, y sancionarán su fracaso, etc.

Finalmente el único momento en que procede con honradez en al segunda parte de la película, al disparar contra el suelo, tras el fallido disparo de Bulingdon, supondrá justamente su definitivo y castrador desastre.

Para Kubrick la vida es una perpetua batalla, y si uno no esta dispuesto a batallar día tras día para defender sus puntos de vista, acaba convirtiéndose en un cadáver ambulante. Barry Lyndon, después de su matrimonio por dinero, se encierra en sí mismo, se va quedando cada vez más solo, llegando a paralizarse toda su actividad, lo que le llevará indisolublemente unido un inevitable fracaso.

Uno de los máximos problemas que BARRY LYNDON presenta al espectador es la distancia que le impone el relato. Esto no es nuevo en Kubrick —ya se daba igualmente en DR. STRANGELOVE— pero al no ser un film satírico, la imposibilidad de identificación del protagonista con el relato, su imposibilidad de participar en la

narración compartiendo las emociones de los personajes, provoca una incomodidad adicional. Kubrick pretende en esta ocasión alcanzar las estructuras mentales del espectador y conseguir que éste reflexione sobre lo que ve. Por ejemplo, en principio, las perspectivas de una batalla —al menos en el cine— pueden ser excitantes. Kubrick nos muestra la disposición de las tropas para la batalla —ESPARTACO— que es indudablemente bella. Pero corta inmediatamente esa sensación, cuando al acercarse el ejército inglés, el francés empieza a disparar, y los soldados caen como moscas «*absorbiendo balas y metralla permitirán el avance de los que vayan detrás*», ejemplificando la frase del General Mireau en *SENDEROS DE GLORIA*. La ruptura de las expectativas del espectador —y de eso Kubrick tenía que ser consciente— siempre es fatal para la acogida del film y me permito asegurar que esa fue una de las razones del más sonado de los fracasos comerciales de Kubrick a lo largo de toda su carrera.

El primer y único fracaso en veinte años de carrera tuvo como consecuencias —entre otras cosas— el abandono definitivo del eterno proyecto sobre Napoleón que finalmente nunca vería la luz.

BARRY LYNDON, con un presupuesto de once millones de dólares, tardó ocho meses en rodarse entre Irlanda y el Sur de Inglaterra.

Por si no se lo pusiera suficientemente difícil al espectador, Kubrick, al rechazar el melodrama y tratar de aproximarse más a la tragedia, posibilita que se describa más honesta y fielmente la realidad, pero deja inevitablemente un amargo regusto de desolación que naturalmente tampoco contribuye a mejorar la aceptación por parte del público.

Se podrían llenar páginas analizando las influencias pictóricas del film, y la utilización que Kubrick hace de ellas (Reynold, Gainsborough, Georges de la Tour, Hogarth, etc.) pero sería una forma bastante inútil de erudición culturalista. Nunca me han gustado los directores que recurrían a la copia de las pinturas para demostrar lo cultos que eran y lo importante que eran sus films.

Quizá el perfeccionismo maniático de Kubrick ha llevado a que *BARRY LYNDON* haya sido repetidamente comparado con la obra de Visconti. Si bien es cierto que afortunadamente Kubrick no es Visconti y que lo que trata es fundamentalmente de reconstruir un mundo para mejor poder entender el comportamiento de los personajes, no lo es menos que en determinados momentos la autocomplacencia del director hace que se roce el esteticismo y el envoltorio acabe por tener casi tanta importancia como el verdadero contenido. Pero si *Barry Lyndon* puede competir con ventaja con la belleza formal de los films de Visconti, nada más alejado de un *Luis II* que *Barry Lyndon*. A la pasión decorativista y la complacencia decadente y decadentista de Visconti, Kubrick propone una mirada glacial, en absoluto cómplice, y terriblemente crítica. El cuidado por el detalle puede ser similar en ambos, pero mientras para el italiano es un fin en sí mismo, para el americano es una exigencia del rigor que exige a sus premisas para que sus conclusiones puedan ser consideradas

válidas.



A partir de un determinado punto, la ambición de dinero paraliza toda la actividad de Barry Lyndon. Durante el romance o después de la boda de Lady Lyndon, postura y gestos son casi idénticos.

En principio podría tener mayor importancia un análisis de la utilización de la música en el cine de Kubrick —que a partir de 2001 adquiere una importancia excepcional— del sentido de *Women of Ireland* de Sean O’Riada —las escenas con Nora, la marcha de Federico II (el rey intelectual y artista)—, deserción de Barry, abandono de a joven alemana —el *Trío de Schubert*—, encuentro de Barry con Lady Lyndon —la Sarabanda de Haendel—, etcétera, pero al margen de estar mucho menos utilizado y estudiado, mucho me temo que llegaríamos a conclusiones muy similares a las esbozadas unas líneas mas atrás.

A mí particularmente, me parece más interesante señalar las frecuencias con que los personajes kubrickianos recurren a la bebida (Marvin Unger en *ATRACO PERFECTO*, Teniente Roget en *SENDEROS DE GLORIA*, Humbert-Humbert y Quilty en *LOLITA*, Premier Kissoff en *DR. STRANGELOVE* y Barry en *BARRY LYNDON*) o la posibilidad de interpretar esa película profundamente triste y bella que es *BARRY LYNDON*, como la historia en que un epígono de Alex-Barry, encuentra en Bullingdon —otro nuevo Alex— su verdugo vengativo y castrador.

El radical desconcierto de la crítica frente al film de Kubrick, proviene de que no lograban averiguar qué es lo que podría haber encontrado en *BARRY LYNDON* un realizador preocupado por la bomba atómica (*STRANGELOVE*), los viajes espaciales (2001), o el libre albedrío y la utilización de la violencia (*NARANJA MECÁNICA*).

Resulta indudable que si Kubrick trata de analizar el comportamiento del hombre de hoy, sitúe sus films en el año 2001, en el 1986 o en el siglo XVIII.

La predilección de Kubrick por la época en que transcurre el film ya había quedado patente en 2001 cuando Bowman aparece en una habitación amueblada estilo Luis XVI austriaco de 1780, al final de su viaje a través de mundos desconocidos. Y no parece muy aventurado opinar que Kubrick considera el siglo XVIII como aquel en que se delimitaron las características del mundo moderno, y

punto de partida obligado si queremos remontamos a los orígenes de un determinado comportamiento. Semejante método ya lo había utilizado Kubrick en 2001 remontándose hasta la alborada del hombre, la época de los hombres monos, para tratar de explicar el comportamiento del hombre en el siglo XXI.

Esto equivale a recordar que para Kubrick los cambios en el comportamiento de los seres humanos apenas han variado a través de los siglos. Lo único que ha variado ha sido el entorno en que se mueve, los útiles de los que se sirve, pero no los problemas que se plantean, ni la conducta que siguen frente a ellos.

El siglo XVIII presentaba por tanto una doble ventaja:

1. No tendría que descender a detalles explicativos que hubieran sido imprescindibles si situase el film en la época actual.
2. La disociación entre progreso técnico y comportamiento humano no era tan grande en el siglo XVIII como actualmente. Además eso le permitía tomar la obra de un novelista del siglo XIX —para Kubrick la Edad de Oro de la novela—, como base sobre la que construir su film.

Kubrick estableció una serie de cambios respecto a la novela, que considero extraordinariamente significativos. El libro de Thackeray estaba narrado en primera persona, siendo el propio Lyndon quien contaba su historia, apareciendo la ironía del relato como consecuencia de la diferencia que existía entre los hechos que se narraban, y la interpretación que de ellos daba Lyndon. Kubrick elige el relato en tercera persona, lo que, de entrada, representa un distanciamiento, una casi total imposibilidad de que el espectador tome partido emocionalmente ante los hechos que se relatan.

Además, la utilización del narrador permite a Kubrick intervenir directamente en el film, adelantando acontecimientos —la muerte del hijo de Barry— y evitando por tanto el posible impacto emocional que este hecho podría tener en el espectador, o incluso permitiéndose hacer reflexiones sobre lo sucedido —episodio de Barry con la campesina alemana—.

Kubrick modifica, bastante sustancialmente, las relaciones entre Bullingdon y Barry Lyndon. La novela concebida como las memorias de Barry Lyndon, deja un vacío total entre la salida de Inglaterra de Barry y su muerte en la prisión de Fleet, que el autor trata de cubrir —en una especie de epílogo— suministrando algunos datos sobre lo acaecido en este espacio de tiempo. Allí se alude a la aparición... —veinte años más tarde— de Bullingdon, y a un encuentro con su padre adoptivo, al que propina una paliza, para vengarse de los latigazos recibidos. Kubrick en cambio, se inventa un duelo —al cabo de muy pocos años que Bullingdon hiere a Barry, haciendo recaer en Bullingdon —y no Lady Lyndon y sus familiares la decisión de expulsar a Barry de la mansión de los Lyndon. En el film de Kubrick existe un enfrentamiento directo de Bullingdon con el usurpador del puesto de su padre, y la

herida que infiere a Barry —que llevará a la amputación de la pierna con una evidente simbología castradora— responde mucho más a resonancias edípicas, que a la presunta voluntad vengadora de la novela.

Abundando en esta tesis, —conviene recordar que ya 2001 se inicia igualmente con la muerte del padre del mono protagonista— el film podría pensarse articulado en torno a las relaciones padre-hijo, correspondiendo la primera parte —ascensión y fortuna de Barry— a la búsqueda por el protagonista, de un padre que sustituya al que vemos morir en la primera secuencia, y la segunda —caída y desgracia de Barry— a la usurpación que Barry lleva a cabo del puesto del padre de Bullingdon.

Finalmente, creo que resulta imprescindible destacar la importancia del rótulo final —que lógicamente no existe en la novela— para una comprensión más adecuada de las verdaderas dimensiones del film: este rótulo reza textualmente: «*Fue durante el reinado de Jorge III cuando vivieron y se querellaron estos personajes. Buenos o malos, guapos o feos, ricos o pobres, hoy todos son iguales...*».

Probablemente EL RESPLANDOR suponga para mí, la mayor de las decepciones sufrida con una película de Stanley Kubrick filmada con posterioridad a ATRACO PERFECTO. Todavía recuerdo la sesión de clausura del Festival de San Sebastián de 1980 donde se estrenó la película en Europa ya que Kubrick se había negado a dejar su película a Festivales que, a su juicio, habían maltratado alguno de sus films precedentes. La expectación era enorme y mi desilusión estuvo a tono con ella. La brillantez del film, perceptible hasta para el más lerdo de los espectadores, no podía hacerme olvidar que a mi juicio era un film muchísimo menos denso y muchísimo menos interesante que los que componían la extraordinaria carrera de un director que casi siempre había logrado conciliar —hasta cierto punto, como veremos a continuación— la necesidad de hacer films personales, con la seguridad que le confería un rendimiento en taquilla que aseguraba su independencia como realizador.



Pero el problema venía de algunos años antes, cuando BARRY LYNDON había resultado un sonoro fracaso en taquillas, lo que colocó a Kubrick en una posición muy débil dentro de la industria. Posiblemente entonces recordó lo ocurrido tres años antes cuando tras el éxito de LA NARANJA MECÁNICA, Kubrick, en el apogeo de su fama, había rechazado la propuesta de la Warner de realizar EL EXORCISTA, al no aceptar que la película fuera producida por el autor de la novela y la Warner. Pese a que todos los testimonios aseguran que Kubrick lamentó no haber hecho el film, tuvo la sensatez de no aceptar su secuela cuando se la propusieron algunos años más tarde y empezó a pensar en hacer una película de terror que supusiera su verdadera contribución a un género que Kubrick definía como resultado de un equilibrio frágil entre lo psicológico y lo sobrenatural capaz de romper las barreras de la incredulidad del espectador.

El problema residía en que plantearse semejante proyecto tras un fracaso económico, obligaba a que resultara imprescindible alcanzar un gran éxito. Esa imperiosa necesidad de recuperar el puesto perdido en la industria le llevó a Kubrick a cometer algunos errores: el primero aceptar como base de trabajo una novela de Stephen King, EL RESPLANDOR que no le gustaba, pero que consideraba que podía dar lugar a un gran éxito en taquilla; y segundo pensar que un libro tan voluminoso como el de King podía resumirse en poco más de dos horas.

Sin embargo, Kubrick, aunque muy a regañadientes sí que había aprendido otra lección. Pese a que le molestase enormemente aceptarlo —los problemas que surgieron con LA NARANJA MECÁNICA y sobre todo con BARRY LYNDON, únicos guiones firmados por el director en solitario no dejaban la menor duda al respecto— no era capaz de escribir ni un guión, ni siquiera una adaptación él solo^[47], por lo que buscó la colaboración de la escritora Diane Johnson^[48] una de cuyas novelas, LA SOMBRA SABE le había gustado lo suficiente como para haberse planteado la posibilidad de adaptarla.

Aunque el contrato de King con la Warner le daba la posibilidad de hacer el primer guión, dado lo que Kubrick opinaba del escritor, parecía claro que semejante trabajo no tenía demasiadas posibilidades de ser usado. Además Kubrick y King diferían absolutamente en el planteamiento del film. Para el escritor, el niño que goza de poderes paranormales —EL RESPLANDOR— es el protagonista y su historia trata de un lugar que está encantado y nos cuenta cómo ese encantamiento está a punto de destruir a toda la familia Torrance. Kubrick por su parte nunca creyó completamente en los aparecidos y trataba de explicar que las fuerzas del mal que King atribuía al hotel estaban fundamentalmente, dentro del ser humano, lo que se traducía necesariamente en que Jack, el padre de Dany acabase convirtiéndose en protagonista.

Cuando Kubrick hubo rechazado el guión de King, y se puso a trabajar con la escritora y profesora de la Universidad de California, cambió lógicamente los

episodios que menos se ajustaban a la concepción de su historia. Fundamentalmente desaparecieron las explicaciones psicológicas del comportamiento de Jack, sus relaciones con Wendy, etc.

Por tanto, en el film, Kubrick hace que el mal —y por lo tanto los fantasmas— no solamente residan dentro de Jack —lo que supondría que la película fuera en definitiva una especie de largo viaje hacia la locura que es la parte que en definitiva interesa a Kubrick— sino también fuera, en el hotel, al que confiere finalmente rango de personaje. La confluencia de ambos planteamientos inicialmente se hizo porque el director consideraba que la existencia de lugares encantados era algo que funcionaría muy bien como reclamo comercial y se supone que ayudaría a que el público aceptase el film.

Pero lo que inicialmente era una concesión comercial, resultaba incomodo a Kubrick y el director trató de justificar —o enmascarar— las razones de su decisión, intentando por todos los medios conferirle una explicación racional, o al menos algo que chocase menos frontalmente con su manera de pensar.

Tras intentar varios caminos que se revelaron como poco fructíferos, encontró dos anclajes a los que inmediatamente se acogió. Uno de ellos era cultural. Parece ser que muchos años antes en el comienzo de su carrera cinematográfica, Kubrick había intentado adaptar un relato corto de Stephens Crane titulado *El hotel azul*. Narraba la historia de un paranoico, al que en el relato se conoce como el sueco, que juega una partida de póquer, durante la que afirma que alguien esta haciendo trampas para conseguir que pierda. Provoca pues una pelea y muere. Lo insólito de la conclusión es que se descubre al final que aunque no tenía motivos para pensarlo, lo que había imaginado era cierto: Jenny estaba haciendo trampas para hacerle perder.

De ahí le vino a Kubrick la idea de utilizar una especie de ironía o falsa pista, provocando una aparente oposición entre lo psicológico y lo sobrenatural.

Otra de las cosas que no se podía mantener era el final. En la novela un incendio purificador restituye las cosas a su antiguo ser y acaba con el hotel y los aparecidos. En la película, Kubrick hace que Halloran fracase allí donde en la novela triunfa y que Jack muera congelado persiguiendo a su hijo dentro del laberinto. Siempre deseoso de sorprender al espectador, Kubrick no se conforma con esa modificación sino que prepara cuidadosamente otra sorpresa final.

La fotografía fechada en 1921 en la que aparece Jack tenía la aureola de final sorprendente del que cabría encontrar antecedentes en 2001 o en *LA NARANJA MECÁNICA* pero mientras las películas precedentes son capaces de hacer compatibles esa sorpresa con una adecuada conclusión del relato, en este film hay que referirse casi exclusivamente al elemento sorpresa. Pero ni siquiera una sorpresa como puede suponer el chiste final de *STRANGELOVE*, cuyo cinismo mezclado con la oposición entre los planos del crecimiento de los hongos atómicos y la sentimental canción de Vera Lynn provocaba un revulsivo en el espectador a tono con el film, mientras que aquí parece más bien una forma inesperada de concluir el film y desconcertar al

espectador.

El segundo de los anclajes es mucho menos sincero o en todo caso la obsesión de Kubrick por la inmortalidad acabó por jugarle una mala pasada.

Si 2001 era un esfuerzo titánico para tratar de buscar un resquicio racional, —apoyado en la ciencia—, de supervivencia del ser humano mas allá de la muerte, Kubrick utiliza en EL RESPLANDOR el recurrente tema de los fantasmas en las películas del genero, como una vertiente sobrenatural de la existencia y la aparición y presencia de las apariciones abre de alguna manera la puerta a la existencia de lo sobrenatural. Pero aquí Kubrick hace la misma trampa que las religiones. Su ansia de encontrar una solución a la angustia que le atenaza ante la certidumbre de la muerte es tan grande que está dispuesto a creer en algo tan absurdo e irracional como pueda ser Dios... o los fantasmas.

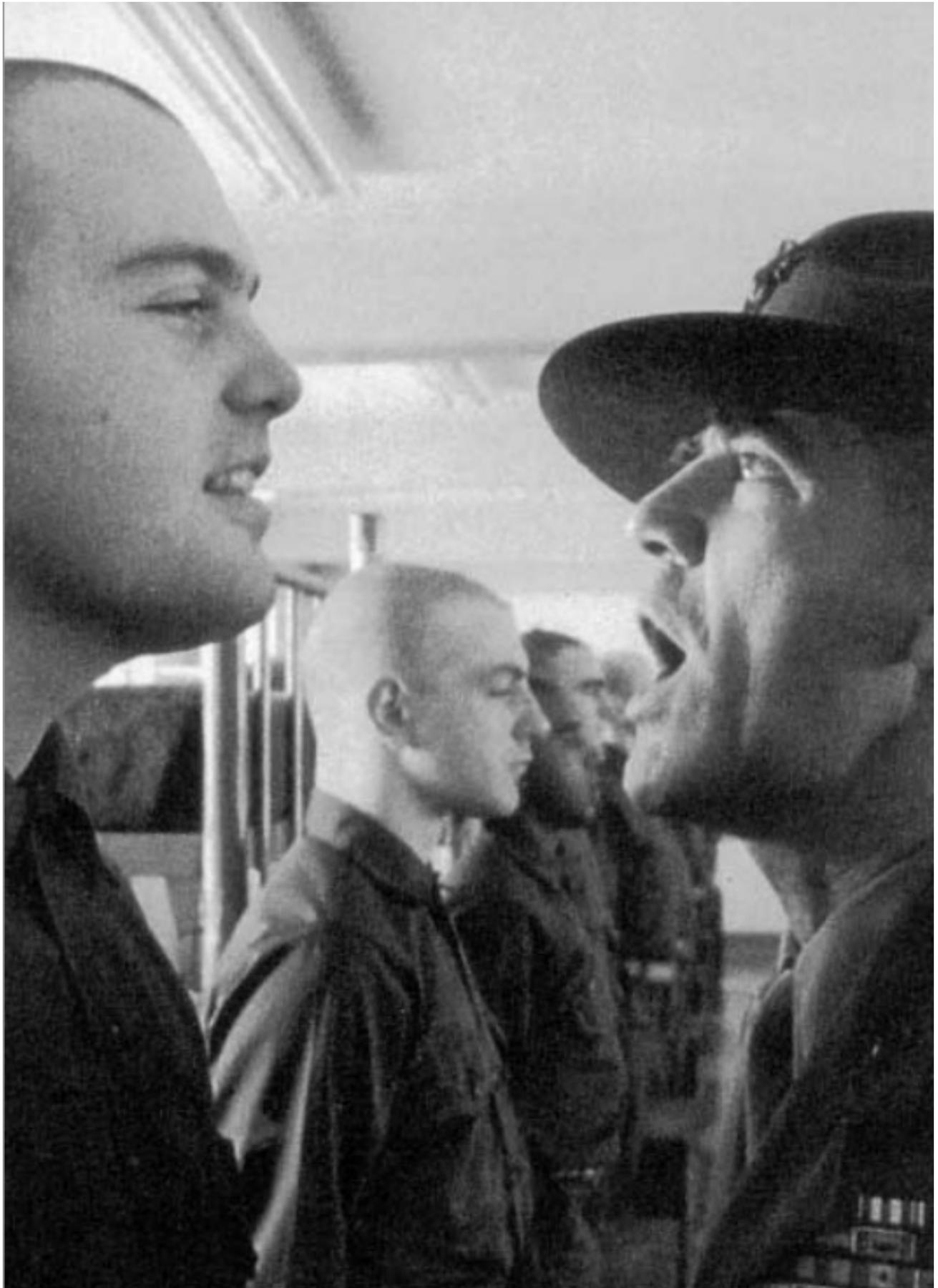
No deja de ser asintomático que Kubrick —justamente a propósito de EL RESPLANDOR— teorice sobre la importancia que hay que conferir a la historia en una película preguntándose si es verdaderamente esencial, o simplemente un medio de mantener el interés del público, mientras que la tarea fundamental del artista sería siempre ir en pos de la perfección formal.

La dualidad del ser humano, algo que siempre tuvo importancia en Kubrick, pero que en su última época era el eje sobre el que se construía su forma de pensar, vuelve a estar presente en la película pero de una forma muy banal, muy alejada de lo que había hecho con anterioridad y de lo que volvería a hacer en LA CHAQUETA METÁLICA.

Como casi siempre, la tendencia a la abstracción de Kubrick es permanente, y el progresivo despertar de los instintos agresivos en Jack se corresponde en esta ocasión con una especie de evolución inversa de la especie humana que conduce a que en determinados momentos la manera de andar y la apariencia de Jack sea la de los monos del comienzo de 2001.

Si Kubrick renuncia a presentarnos las motivaciones psicológicas de Jack, no hace igual con la mitología tanto de los relatos de terror como de los cuentos para niños, que utiliza constantemente. Se nota que ambos guionistas han trabajado con detenimiento tanto sobre la obra de Bettelheim *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*^[49], como sobre los escritos de Freud y Jung referentes a arquetipos y el inconsciente colectivo.

El problema es que en la tesitura en la que se encontraba Kubrick la necesidad de conseguir un éxito era tan imperiosa que desnivelaba la balanza hacia una solución que garantizase la consecución del objetivo prioritario, como lo prueba que todos los que conocen la versión íntegra opinen que Kubrick se equivocó al cortar porque dejaba sin explicación temas absolutamente fundamentales para la adecuada comprensión de la película. Pero como Kubrick estaba convencido de que sería mucho más eficaz si no sobrepasaba las dos horas, corto 26 minutos^[50]



El rodaje de LA CHAQUETA METÁLICA estaba previsto que se llevase a cabo en seis meses, y se prolongó casi por espacio de un año. La causa indirecta fue la elección por parte de Kubrick del actor que debería encarnar al instructor (Sargento Hartman). Lee Ermey, que fue finalmente quien lo interpretó, había llegado a la película para cumplir con su inicial papel de consejero técnico. Pero según Kubrick, *«estaba hecho para un papel. En un cierto sentido, los instructores tienen que ser actores. Cada ocho semanas están obligados a entrenar a un nuevo grupo de reclutas, diciéndoles las mismas cosas. Para que eso parezca sincero y sea mínimamente eficaz, es preciso interpretar. Además, se tiene la costumbre de hablar a un grupo de hombres, a sostener sus miradas. Y sus insultos son dignos de una enciclopedia... Si le respondéis, encontrará el insulto que mejor se adecue a vuestra respuesta. La mitad de los insultos que están en la película, proceden de las improvisaciones de Lee. El se encargaba de recibir a los figurantes. Nosotros queríamos ver como reaccionaban los muchachos, y por ese medio nos hemos dado cuenta de hasta que punto Lee era bueno. Era increíble, extraordinariamente fuerte y divertido a la vez que horrible. Lee tiene una especie de genio para los insultos. Pero en la realidad es peor que en la película. Está todavía más loco»*.

Lee Ermey tuvo un accidente de coche bastante grave durante el rodaje: *«A la una de la mañana su coche derrapó y se salió de la carretera. Se habría muerto —tenía la mitad de las costillas rotas— si no hubiera tenido la suerte de estar consciente, y de pensar en hacer señales con los faros. Milagrosamente se paró un automovilista. Ping Forest, el lugar donde ocurrió el accidente, es una zona donde la policía tiene la costumbre de encontrar cadáveres y donde poca gente está dispuesta a parar a la una de la mañana para averiguar por qué un coche está haciendo señales con las luces. A causa de todo esto no estuvo en condiciones de trabajar durante cuatro meses y medio. Durante ese tiempo yo me dediqué a montar, temiendo en mi interior que no se llegase a recuperar lo suficiente para proseguir el rodaje»*.

Cabría preguntarse las razones por las que Kubrick, que ya había tocado temas relacionados con la guerra en otras de sus películas, vuelve a un tema similar. La respuesta es bastante sencilla si se tiene en cuenta que SENDEROS DE GLORIA trata de cómo el sistema militar necesita unos cabezas de turco para que pueda seguir funcionando, y más que de film de guerra podemos hablar de un film sobre el poder y sobre la justicia.

DR STRANGELOVE tiene como fondo la destrucción de la humanidad, y la guerra —en este caso atómica— sólo será el medio que el hombre ha decidido utilizar para acabar con su propia raza. Por eso, de hecho, LA CHAQUETA METÁLICA, sorprendentemente, trata temas sobre los que no había incidido en otros films, y si se parece a alguna película anterior de Kubrick —aunque como veremos contiene elementos de muchas de ellas— es precisamente a LA NARANJA MECÁNICA. Como el film basado en la novela de Burgess, el trabajo de Kubrick presenta dos partes claramente diferenciadas y separadas por un fundido en negro.

También podemos encontrar otros parecidos con LA NARANJA MECÁNICA:

Bufón de LA CHAQUETA METÁLICA y el Alex, de LA NARANJA MECÁNICA poseen numerosos y significativos puntos de contacto. Alex es víctima del tratamiento Ludovico, un sistema de lavado de cerebro que no elimina los impulsos violentos del protagonista, sino que únicamente los reprime, creando una serie de reflejos de náusea y dolores en su cuerpo, que le impiden golpear y violar como sigue siendo su primordial impulso. Todos los reclutas que llegan a la Isla de Parris en Carolina del Sur van a ser sometidos a un lavado de cerebro aún más brutal que el que sufrirá Alex. Sólo que en este caso, es legal, se lleva a cabo por el ejército y no de una forma individual sino colectiva. La primera parte de la película es la mejor y más completa descripción que se haya hecho jamás de cómo se puede lavar el cerebro de unas personas para en ocho semanas conseguir que unos jóvenes, más o menos normales, se conviertan en asesinos despiadados. Lo primero que hay que hacer es obligarlos a perder su identidad, su individualidad. El corte de pelo es el primero e inaugura el acto del proceso, el inicial intento de equiparar a todos los aspirantes a marines. Lo siguiente será despojarlos de su nombre y de su vestimenta, *uniformarlos* no sólo de vestuario sino también —y primordialmente— de mentalidad. Se les impone otro nombre nuevo que subraya que ahora pertenecen a una comunidad distinta, y las pruebas que tendrán que superar se corresponderán con los ritos iniciáticos que se precisan para ser aceptados en la nueva sociedad a la que ahora pertenecen. De conseguir que este planteamiento se lleve a feliz término se encargara el Sargento Hartman la más perfecta encarnación de la mentalidad militar que se haya visto jamás en una pantalla. Para el Sargento Hartman solo hay dos cosas que merezcan la pena en el mundo: matar y follar —y muy probablemente por este orden—. Una escena tan cercana a la farsa como la del desfile dentro del cuartel con el fusil al hombro y la mano libre en los genitales, cantando «aquí mi fusil, aquí mi pistola. Uno da tiros, la otra consuela», es una buena prueba de ello. Hartman pretende unir ambas cosas en el caso de los marines. Por eso dice que tienen que dormir con su M 16, y que ése va a ser el único coño del que van a disfrutar en las próximas semanas, conminándoles para que le permanezcan fieles.



Miradas

Pero a diferencia de la mayor parte de los cineastas que han tratado la figura del

sargento instructor duro —desde DE AQUÍ A LA ETERNIDAD a OFICIAL Y CABALLERO, pasando por tantas otras— Kubrick no hace trampas, y no muestra después que se trata de alguien con buen corazón, que si hace trabajar a los reclutas es por su bien aunque ellos puedan momentáneamente no ser conscientes de ello. El Sargento Hartman no es así. Se trata de un profesional al que se le encomienda que consiga convertir a unos muchachos, poco más que adolescentes, en máquinas de matar; está convencido de su tarea y piensa que todos los medios son válidos para lograr su objetivo. Hartman es un hijo de puta absoluto, ése es su trabajo, lo hace de forma profesional, y hasta parece bastante claro que disfruta con él. Se confiesa creyente, pero no duda en decir que *«a Dios se le pone dura con los marines, porque matan a todo bicho viviente, y los marines, para agradecerle su inmenso poder, le llenan de almas hasta los topes»*.

Cuando comprueba que no ha conseguido nada con Patoso no duda en recurrir al más bajo de los chantajes para a todos sus compañeros en su contra y provocar la tremenda paliza que recibe. Su admiración por los asesinos profesionales —muy particularmente si son marines— es inmensa. Da igual que se trate de Charles Whitman, el tejano que desde la torre de la Universidad de su Estado acabó con la vida de 12 personas sin la menor razón aparente, o que se trate del asesino del presidente Kennedy, como en el caso Oswald. Lo que suscita la admiración de Hartman es ambos eran excelentes tiradores, expertas máquinas de matar, y que aplicaron con decisión y eficacia sus conocimientos. Para Hartman eran perfectos marines, una demostración de que el trabajo que llevan a cabo personas como él, no resulta inútil. Por eso, de alguna manera, la magistral escena final que cierra la primera parte es, en cierto modo catártica. Patoso ha acabado por aceptar las enseñanzas de Hartman, ha decidido que la culpa de todo lo que le pasa del sargento instructor, y por eso, convertido según sus deseos en una maquina de matar, aplicará, como Whitman o como Oswald, todos sus conocimientos en resolver el problema, o quizá en llevar a término su venganza. Por eso, en los retretes —una escena fundamental de El resplandor también transcurría en los retretes— acaba con Hartman, con absoluta precisión, de un único tiro que alcanza su corazón, antes de volver el arma contra sí mismo.

Los travellings laterales que siempre han sido un poco la marca de fábrica de Kubrick, proliferan en esta primera parte. Como se trata de travellings muy rápidos, Kubrick hizo de nuevo uso de un Mehari Citroen que ya había usado en BARRY LYNDON, pero no utilizándolo como coche cámara —ya que le había quitado el motor— sino como Dolly. Se trata de un vehículo de excelente suspensión y muy fácil de empujar, que resulta mucho más práctico que una Dolly, puesto que ésta jamás podría conseguir la estabilidad en la imagen que se consigue en los travellings rápidos que puntúan toda la primera parte del film.

Para ganar una guerra es preciso disponer de los instrumentos adecuados, y si la guerra se lleva a cabo con seres humanos es preciso adiestrar a éstos, para que den el

mejor resultado en el combate. El razonamiento de Kubrick es extraordinariamente preciso, y además ha cuidado de que todo lo que aparece en la pantalla sea un fiel reflejo del *adiestramiento* a que se somete a los marines. Por otra parte parece bastante obvio que esta manera de pensar no es privativa de EE. UU., y en España hemos tenido casos —el de Mallorca uno de los más conocidos— similares.

Pero ni Patoso ni Hartman acaban siendo los protagonistas de la película pese a que, en la primera parte, su importancia puede ser incluso superior a la de Bufón. Bufón, pese a ser de los pocos que en un momento determinado se ha enfrentado con Hartman, acaba siendo un perfecto ejemplo del tipo de robot deshumanizado que Hartman quiere crear. «El fusil no es más que un instrumento. Se mata con un corazón de piedra» afirma Hartman antes de concluir su aterrador proceso de deshumanización y su rosario de humillaciones que tienen por finalidad reemplazar al hombre por una perfecta máquina de matar, y considera que ese aprendizaje es el adecuado para la guerra, para cualquier guerra.

Esta primera parte de la película demuestra muy exactamente cuál es el trabajo que lleva a cabo Hartman. Los nombres que pone a sus subordinados no sirven únicamente para borrar los rasgos distintivos que existen entre ellos, para recordarles que ahora forman parte de otra comunidad cuyas reglas las dicta el propio Hartman sino —como en el caso de DR. STRANGELOVE— con intención despectiva.

Consciente de la necesidad de dar ejemplo a los reclutas, Hartman coge desde el inicio a Patoso como cabeza de turco para que todos los aspirantes a marines tengan muy claro cuál será su destino si no se pliegan a las órdenes del sargento instructor.

De hecho la película resulta bastante curiosa en este sentido puesto que pone de manifiesto que si Hartman, con sus insultos y sus castigos, no consigue que Patoso pueda superar el obstáculo, la paciencia y la amabilidad de Bufón logrará lo que no pudo alcanzar el profesional del lavado de cerebro. La segunda parte del film, nos recuerda que no se trata de cualquier guerra, sino muy concretamente de la guerra de Vietnam donde hay que aplicar los conocimientos adquiridos durante al instrucción y nos muestra a Bufón junto a Rompetechos en Da Nang.

Tratando de ser lo mas genérica posible, la película de Kubrick no se fija, en esta oportunidad, en los que decidían la guerra, los señores de la guerra y de la política —DR. STRANGELOVE— o los que sacaban provecho de su existencia —SENDEROS DE GLORIA—. En este caso se trata de los que hacen la guerra, la carne de cañón de la que es preciso disponer para poder declarar una guerra y luego tener alguna posibilidad de ganarla. Dentro de su compañía, Bufón es una especie de intelectual. Su destino como corresponsal dentro de la revista *Barras y estrellas*, nos servirá para entender cómo la información dentro del ejército está entendida únicamente como una sucesión de mentiras refrendadas institucionalmente. La reunión de la revista en la que el teniente explica a cada uno de los redactores lo que debe hacer, refleja de forma meridianamente clara la consideración de los corresponsales militares como meros publicistas de los intereses de las altas instancias, encargados de convencer al

pueblo americano, que se está ganando la guerra, y recuerda enormemente la conferencia de prensa que el Doctor Floyd dará en Clavius, en 2001 UNA ODISEA DEL ESPACIO.

El respeto a la verdad es algo que no entra dentro de los planteamientos de los altos mandos encargados de la información militar y, suprema ironía de la película, Kubrick hace que los máximos responsables de la información dentro del ejército sean los que menos crédito dan a las informaciones verdaderas. De hecho los rumores que el teniente desmiente, resulta que al fin y a la postre, están mucho más cercanos a la verdad que las manipuladas noticias que la revista *Barras y estrellas* se empeña en intentar imponer a sus lectores y a la opinión pública.

Antes he aludido a la similitud con la conferencia de prensa del Doctor Floyd en Clavius y es que el engaño, la mentira como sistema, es algo que preocupa extraordinariamente a Kubrick, que constata cómo en casi todas las ocasiones los gobiernos de los países que se auto titulan democráticos, engañan sistemáticamente a sus ciudadanos, mintiendo descaradamente para conseguir los objetivos que les convienen, aunque para ello se vean en la necesidad de negar la evidencia.

Sucesos posteriores como los dos Guerras del Golfo demuestran una vez más hasta qué punto está arraigada esta forma de comportamiento, lo peligroso que semejantes prácticas resultan para la democracia e igualmente que no se puede limitar a los americanos o a los soviéticos —únicos implicados en 2001...sino que abarca a todos los países, como una vez más ha puesto de manifiesto en nuestro país, los casos Mariano Rubio, Roldán, Mario Conde, Los Albertos, etc. Los sucesos ocurridos en los últimos tiempos han venido a dar la razón a Kubrick aunque ya no tenga oportunidad de comprobarlo personalmente. El comportamiento del Gobierno Aznar durante la invasión de Irak por EE. UU. y sus aliados, haciendo de la mentira y de la ocultación el eje central de todos sus discursos, creo que llega aún más lejos de lo que Kubrick había imaginado en la peor de sus pesadillas.

Pero el director constata igualmente que la utilidad de este tipo de maniobras acaba siendo muy relativa. La realidad se acaba imponiendo porque si con esa propaganda pueden conseguir engañar a los lectores de la lejana metrópoli, no lo consiguen con sus propios soldados. Pueden cambiar las expresiones de «operaciones de búsqueda y exterminio» por «operaciones de limpieza y despeje», pero, como la película pone muy claramente de manifiesto, los americanos no pueden ganar la guerra, pese a que su superioridad en hombres o en material es tal que difícilmente se podría creer en una derrota, porque el propio ejército americano tiene más respeto por sus enemigos, los '*charlies*', que por sus aliados vietnamitas. La actitud del teniente que lo que pretende de forma prioritaria es mantenerse lo más alejado que se pueda de las trincheras al precio que sea, completa adecuadamente las desconcertadas expresiones de Rompetechos cuando, tras que le roben la máquina de fotos, comenta a Bufón que no entiende ni la actitud ni el comportamiento de los survietnamitas. Se supone que son sus aliados, que están en su país luchando contra los vietcongs y esos

extraños aliados lo único que hacen es robarles y explotarles. Han logrado la parte más difícil que consistía en convertir a unos jóvenes seres humanos en máquinas de matar, pero esas máquinas de matar son permanentemente estafados por sus aliados y defendidos. Como además no hablan la lengua del país, sus contactos se limitan exclusivamente a chulos y putas con los que únicamente se refieren al ‘boomboom’ o al ‘chup-chup’. Por dos veces vemos cómo se establecen esas relaciones en la película, el lenguaje primario que tienen que utilizar para entenderse, y la discusión del precio del servicio, como único motivo razonable y creíble de conversación.

Kubrick consigue que el espectador sea consciente, aparte de comprender el interés del teniente por mantenerse lejos de las trincheras de que ni para esas máquinas de matar será posible ganar la guerra: tienen más respeto por sus enemigos los ‘charlies’, que por sus aliados, y Rompetechos una vez que le han robado la máquina de fotos, intenta entender cómo, si se supone que vienen a ayudar a un pueblo ese mismo pueblo aproveche todas las oportunidades que tiene para hacerles la puñeta. En esas circunstancias sólo restan dos opciones: o se vuelven cínicos, o dan rienda suelta a la violencia que llevan dentro, como sucede con el tirador del helicóptero, que lleva abatidos 157 ‘caras amarillas’, sin preocuparse de si son mujeres, niños, o ancianos, aunque es consciente de la ‘diferencia’ porque si son mujeres o niños hay que apuntar con mayor cuidado, ya que representan un blanco más pequeño.

La película en este momento nos muestra cómo una persona de la que lo más amable que se podría decir es que tiene sus facultades mentales perturbadas argucia que se utiliza con frecuencia como subterfugio para encubrir que se trata de alguien que disfruta con la violencia y con el asesinato de sus semejantes, no solamente no está en un manicomio o en una prisión, sino que puede dar rienda suelta a sus instintos reprimidos, asesinando impunemente, puesto que lleva puesto el uniforme de las fuerzas armadas estadounidenses, que le sirve de escudo. En el comienzo de la segunda parte se trata de alguna manera de personalizar, en Bufón, el concepto jungiano de la dualidad del hombre, el concepto de sombra que utiliza el psiquiatra suizo, cuyas teorías sobre el inconsciente colectivo tienen una enorme importancia en la forma de pensar —y por consiguiente son de vital importancia para comprender la obra— de Kubrick, siendo en LA NARANJA MECÁNICA donde, hasta el momento, era más claramente perceptible esa influencia. Aquí se trata de los impulsos contradictorios que conviven en Bufón, y que le llevan a colocar en su casco la inscripción ‘Nacido para matar’ (*Born to Kill*) a la vez que luce en la solapa una insignia pacifista. Creo que de forma un tanto burda —por primera y única vez en la película— Kubrick trata de poner de relieve la diferencia que existe entre un pensamiento racional que necesariamente conduce a defender el pacifismo, y los instintos atávicos que encuentran excitación y placer en la violencia y en la muerte, así como los conflictos que plantea la coexistencia de tales planteamientos contradictorios.

Y digo que lo hace de forma un tanto burda, porque a mi juicio resulta demasiado obvia esa contraposición en el mismo Bufón, de mensajes contradictorios. Para Kubrick ambas opciones forman parte de su uniforme y los coloca cuidadosamente en los sitios donde su preeminencia es más dudosa. En el casco es decir, en la cabeza lleva inscrita la leyenda de ‘Nacido para matar’ que es exactamente la conclusión a la que deberían llegar los reclutas tras las ocho semanas de instrucción, pero que en el caso de Bufón —del que hemos dicho que es una especie de intelectual de la compañía— no parece que haya sido suficiente para convencerle de que eso es lo que debe hacer. Por otra parte en la solapa —es decir, muy próximo al corazón— lleva la insignia pacifista, aunque el planteamiento pacifista viene precisamente reafirmado por la reflexión y los planteamientos racionales.

De hecho toda la segunda parte de la película puede ser entendida como la lucha que llevan a cabo ambos sentimientos —el pacifista y el que goza matando— en la mente de Bufón. El profundo pesimismo del film procede justamente de que el ‘Nacido para matar’ acabará imponiéndose sobre cualquier reflexión racional, no sólo en los miembros de la primera compañía, sino también en Bufón. Semejante conclusión no puede extrañarnos demasiado en Kubrick, que ya había puesto repetidamente de manifiesto que considera que el hombre es «*el mayor asesino desprovisto de remordimientos que haya pisado la Tierra*». Siguiendo esa reflexión, el director neoyorquino nos recuerda que la civilización es una especie de pequeña envoltura, una especie de papel de celofán con que el paso de los años ha ido recubriendo al hombre, pero que en el momento en que esa apariencia desaparece —y hay numerosos sistemas para conseguirlo o provocar su aniquilación— surge con toda su fuerza el asesino despiadado que sobrevive en lo más profundo de las entrañas del hombre.

Pero a pesar de que la película intente hablar de la guerra en general, como decía al comienzo, no podemos olvidar que se trata de un conflicto concreto, el de Vietnam, y si Kubrick, ha hecho alusión al comportamiento del ejército americano, no por ello hace recaer todas las culpas sobre él. En su viaje para encontrar la primera compañía, Bufón asiste al macabro descubrimiento de las veinte personas asesinadas por el Vietcong. Aun cuando el film no se detiene excesivamente en el tema podemos comprender que se trata de las personas que tenían cargos relevantes en los pueblos de los alrededores y que por lo tanto de alguna manera estaban comprometidos con el gobierno de Saigón. Son funcionarios de ese mismo gobierno, policías al servicio de él o maestros, a los que los guerrilleros han asesinado fría y metódicamente en parte porque les consideraban enemigos, en parte para conseguir —por medio del terror— que los habitantes de aquellas aldeas acaben colaborando con ellos.

Frente a la tumba tiene lugar la esclarecedora conversación con el coronel, mientras rocían de cal los cadáveres de los asesinados, en la que después de hablar de la dualidad del hombre, algo que el coronel no entiende en absoluto, Kubrick pone en boca del militar toda una serie de frases extraídas de declaraciones reales de altos

mandos americanos. Primeramente el coronel asegura que él únicamente pide a sus marines que obedezcan sus órdenes como si fuera la palabra de Dios. Pocos segundos más tarde explicita una de las teorías más repetidas por los responsables de la intervención armada en Vietnam, afirmando la soberana memez de que en cada amarillo hay un americano que pugna por salir, y concluyendo con lo que de verdad le preocupa, que es «*que hay que mantener la cabeza fría hasta que todo esta manía por la paz se deshinch*», lo que es una obvia contradicción con lo que acababa de afirmar.

La película da un nuevo giro cuando Bufón encuentra y se une a la primera compañía en la que se halla Cowboy. En ella está Pedazo de Animal, que lo único que sabe es pegar tiros, y que se supone representa el mejor exponente de los marines-máquinas de matar que el Sargento Hartman quería formar.

Lo que quedaba por explicar —y que en la primera parte del film no tenía cabida— eran las razones por las que cada uno de los integrantes de la primera compañía habían ido a Vietnam. El público y el pueblo americano —que había tardado tanto tiempo en decidirse hasta intervenir en la Segunda Guerra Mundial— estaba acostumbrado a que al menos sus soldados pudieran esgrimir que habían muerto por una buena causa o si habían tenido la suerte de sobrevivir, que su lucha había sido por una buena causa. Una de las más claras diferencias de la Guerra de Vietnam con las precedentes, y muy específicamente con la Segunda Guerra Mundial, es que no había una causa que defender, ya que las ridículas excusas que se fueron utilizando sucesivamente no se las creía nadie, ni los que las pregonaban, ni siquiera los propios soldados. Una teoría bastante extendida afirma que el consumo en grandes dosis de droga por las tropas americanas en la guerra de Vietnam no estaba determinado ni única, ni fundamentalmente, por la lógica ansiedad de los soldados antes de entrar en combate, sino precisamente como compensación a la falta de motivación ideológica que hiciera aceptable la intervención del ejército americano en la guerra vietnamita. Este estado de ánimo queda perfectamente reflejado en la conversación que sostienen Pedazo de Animal y Rompetechos con motivo de la muerte de uno de los integrantes del grupo, que acaba de caer abatido. Como si de una especie de reflejo se tratara, Rompetechos dice que al menos ha muerto por una buena causa, haciendo alusión a que ha muerto defendiendo la libertad. La respuesta viene inmediatamente por parte de uno de los integrantes de la primera compañía —y no precisamente el más inteligente, ya que se trata de Pedazo de Animal—, que no duda en afirmar que a Rompetechos le patinan las neuronas. Es decir, que hasta el menos despierto de los marines es perfectamente consciente de que no existe la menor justificación ideológica que posibilite una intervención americana en Vietnam.

Kubrick siempre ha cuidado mucho utilizar como telón de fondo de sus films guerras carentes de justificación, porque de esta manera quedaba mucho más claramente expuesta su manera de pensar. *SENDEROS DE GLORIA* está situada en la Primera Guerra Mundial, sobre la que ni siquiera los más reputados especialistas han

logrado ponerse de acuerdo a la hora de señalar las razones que condujeron a su estallido, ni la ‘utilidad’ que tuvieron sus cuatro años de combate y sus cientos de miles de muertos. Por el contrario Kubrick siempre ha tenido buen cuidado de evitar situar sus películas en la Segunda Guerra Mundial porque en esa oportunidad sí que existían unas razones —acabar con el expansionismo de Hitler y poner freno a las doctrinas nazi y fascista que aspiraban a dominar primero Europa y luego el mundo— que podrían justificar el estallido del conflicto.

LA CHAQUETA METÁLICA está situada de nuevo en una guerra para unos injusta, para otros inútil —y para la mayoría ambas cosas—, pero que desde luego carecía de una mínima dimensión ética que permitiera a sus protagonistas por un lado estar motivados para la lucha, y por el otro poder defender con orgullo su intervención en el combate, a la hora de volver a incorporarse a la sociedad civil.

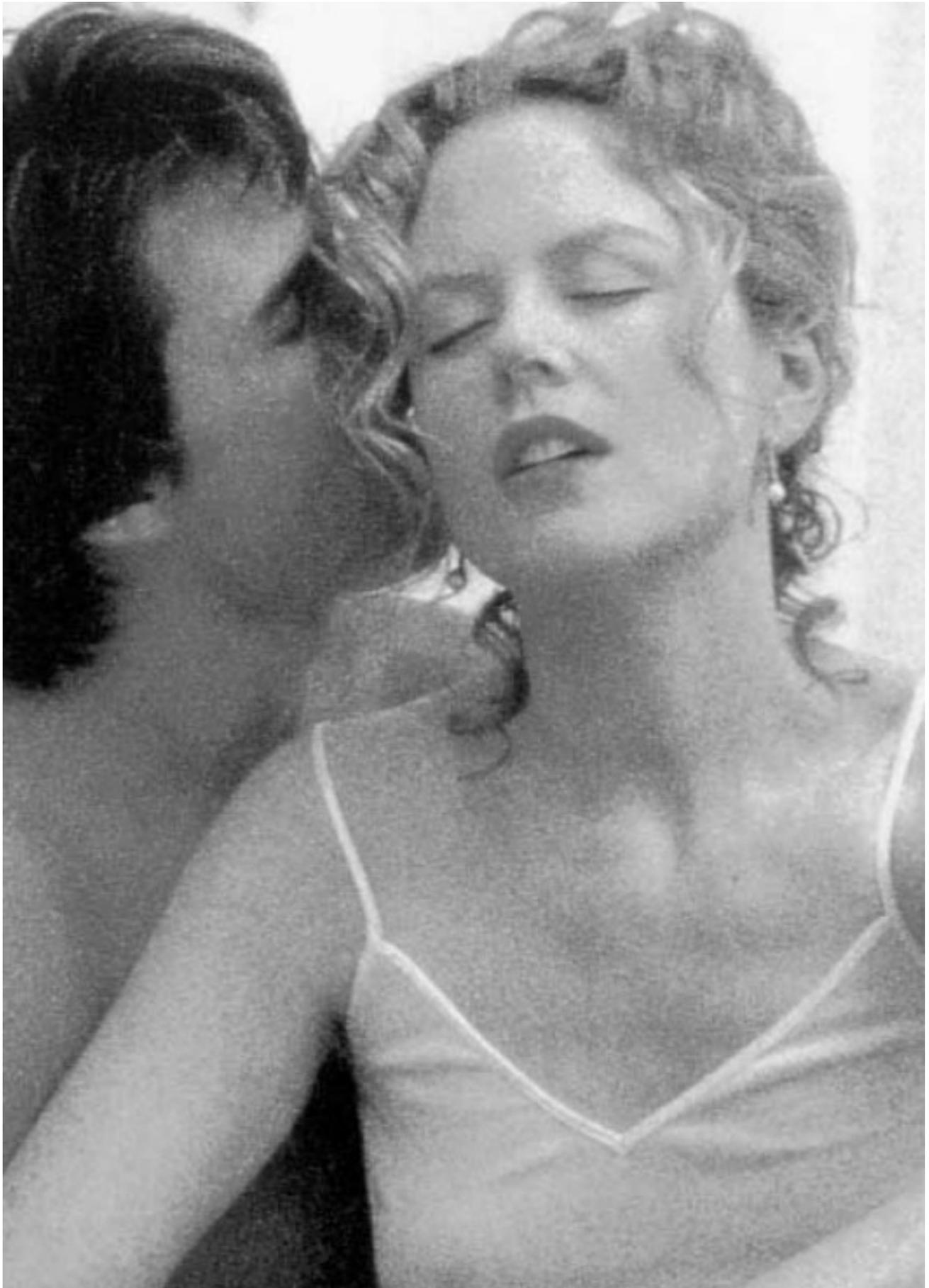
Precisamente ésa es la razón que permite que salgan al descubierto con mayor claridad todas las miserias morales que las guerras producen y que en otras ocasiones pueden resultar más o menos defendibles amparándose en las inevitables consecuencias negativas que puede comportar toda acción compleja, aunque el balance final haya que considerarlo como positivo.

Tan avezados asesinos son incapaces de acabar con un francotirador aislado que resulta ser una muchacha de 17 años; y ella sola ha sido capaz de diezmar el pelotón de ‘los salidos’. La obsesión por la sangre es tal, que cuando Rompetechos alcanza a la muchacha con una ráfaga, se pone a bailar de contento y de hecho —por su torpeza y porque se trata fundamentalmente de un fotógrafo— en ese momento se integra en el pelotón y se considera también un robavidas y un rompecorazones. Pero también será la experiencia de la violencia lo que haga que Bufón se decante. Tras estar a punto de morir por encasquillársele el fusil —habría que preguntarse si sus dudas y sus sentimientos contradictorios son la causa directa de ese encasquillamiento, de la consecuente ineficacia y hasta de la posibilidad de perder la vida—, Bufón discute con Pedazo de Animal sobre si dejar morir o rematar a la muchacha agonizante, dispara contra ella y tras tan brillante y heroica acción, también decide integrarse en el pelotón.

En la conclusión, que por otro lado y reforzando el planteamiento precedente, es bastante similar a la de LA NARANJA MECÁNICA, en la que Alex recuperaba su gusto por la violencia y por la violación, ante el aplauso de la misma sociedad que había tratado de ‘regenerarle’ previamente, Kubrick hace que el pelotón entero cante la canción del Club Mickey —la utilización de la música es excelente en el mismo camino emprendido desde 2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO por Kubrick— para recordarnos que unos meses antes esos muchachos que aún no han llegado a la veintena la cantaban delante de su televisor. Pero los meses transcurridos han operado un profundo cambio en sus mentes. Por vez primera la voz en *off* de Bufón nos informa de algo verdaderamente importante para el desarrollo del film, y para comprender su significado. El final, como no podía ser de otra manera en Kubrick, es

terriblemente pesimista. El único que se supone que pensaba algo entre los que llegaron a las garras del Sargento Hartman, el propio Bufón, que también ha sentido en su carne la euforia del combate, la fascinación de la violencia, el atractivo de matar, decide integrarse totalmente en el grupo y sus pensamientos se hacen explícitos: «*Mi cabeza vuelve a estar ocupada por los sueños eróticos y por los duros pezones de Carmen Calientapollas, y la fantasía del gran follar del regreso. Estoy tan feliz de seguir vivo, de una pieza y a punto... Este mundo es una puta mierda, sí. Pero estoy vivo y no tengo miedo*». El largo círculo que comenzaba con el rapado al cero de los reclutas, concluye con la integración del más inteligente de todos ellos entre las huestes de las máquinas de matar. La excitación producida por la violencia, y el sexo entendido como descarga fisiológica, finalmente inclinaron la balanza a favor de las enseñanzas del instructor muerto. La alegría del protagonista contrasta con la desolación del espectador. Entre ambas posturas sólo parece posible un punto de coincidencia: «*Este mundo es una puta mierda, sí*». Muy probablemente Kubrick no tendría excesivos problemas en refrendar ese “*pero estoy vivo*” aunque difícilmente podría compartir la frase final “*y no tengo miedo*”.

Como casi siempre, el último film de Kubrick (*Eyes Wide Shut*) era un proyecto largamente acariciado que por unas razones o por otras, el director nunca había podido llegar a realizar. Ya en el 69 Kubrick había comprado los derechos de la novela de Arthur Schnitzler, otra vez por persona interpuesta para evitar que le cobraran demasiado, pero no logró que la película pudiera montarse, y se decidió por LA NARANJA MECÁNICA. Pero ya en 1971 una vez concluida, pero aun no estrenada LA NARANJA MECÁNICA, la Warner anunció que la próxima película de Kubrick será una adaptación de la novela de Schnitzler titulada *Rapsodia*. Pero una vez más —como con *El perfume*, *Papeles Arios*, o *I. A.* que finalmente rodaría Spielberg— se trató de un proyecto que hubo que aplazar y que supuso a la postre, junto con NAPOLEÓN, el proyecto más querido por el director neoyorkino.



La muerte de Kubrick —7 de Marzo de 1999—, escasos meses antes del estreno del film, —16 de Julio de 1999—, sirvió curiosamente para que la expectación creada por su último film —el número 13 de su filmografía— se moviese por otros derroteros y que el enjuiciamiento de si Kubrick era o no uno de los grandes genios del cine, prevaleciera sobre los valores de su film póstumo.

Afortunadamente, Kubrick acabó dándose cuenta —o aceptando porque me da la impresión de que ya lo sabía desde la época en que trabajó como guionista para el Metro —que no era un gran guionista—, o al menos no lograba como guionista la altura que alcanzaba como director y por ello decidió trabajar de nuevo con un profesional. La elección, en este caso, recayó sobre Frederick Raphael, novelista, guionista y judío. El libro que el guionista dedicó a su colaboración —que nos presenta un caso notablemente curioso de relación amor-odio— supone un retrato extraordinariamente significativo tanto del director como del guionista. Muestra como Raphael se empeña en una especie de pulso bastante absurdo con Kubrick. Pero a la vez confirma igualmente las dos grandes carencias de Kubrick como guionista. No es capaz de inventar —y por eso cada vez utiliza en su última época a novelistas como guionistas— y eso le descalifica para hacer un guión original. A cambio puede hacer una adaptación solo, siempre y cuando los diálogos ya estén escritos, lo que explica tanto el éxito de *LA NARANJA MECÁNICA* como el fracaso de *BARRY LYNDON*, puesto que el director no sabe dialogar.

La colaboración de Raphael era pues vital para poder llevar a la pantalla uno de los mejores relatos de un autor al que Ophuls —uno de los ídolos de Kubrick— adoraba, y en el que se había basado para conseguir dos de sus obras maestras tituladas *Amoríos* y *La Ronda*



Resulta interesante ver las diferencias existentes entre la novela y la película puesto que se han escrito muchas cosas que están lejos de aproximarse a la verdad. Para empezar hay un cambio en la estructura del relato, y mientras que la novela transcurre en dos días y hay una vuelta atrás para contar lo sucedido la noche anterior, la película consta de tres noches y dos días que nos son presentadas en orden cronológico. Otra de las grandes diferencias es la creación del personaje de Ziegler —con el que se inicia y termina el film— y que viene a ser una especie de protector de Bill con el que ejerce casi las funciones de padre.

El final también sufrió una doble modificación: primero siendo mucho más explícito de lo que era en el relato de Schnitzler, y segundo sufriendo una variación sustancial del primer final previsto que transcurría en el dormitorio del matrimonio donde la joven *Helena* entraba en la habitación de sus padres, para dejar claro que se volvía a la rutina cotidiana. El hecho de que ahora la escena final se sitúe en una tienda de juguetes donde Helena se fija en un coche de muñecas y luego en un peluche de tamaño natural como regalo de Navidad mejora la escena y proporciona el adecuado contrapunto con la conversación con sus padres. Pero sobre todo la conclusión que propone Alice —que cierra la película, y también la carrera de Kubrick— supone una modificación trascendente del sentido del film.

Y creo poder decir con cierto conocimiento de causa que los trabajos que yo he leído sobre un film sin título en castellano pero que quizás se podría traducir como *Ojos cerrados de par en par* en una variante de *LA NARANJA MECÁNICA* —es decir la posibilidad de conexión de dos cosas antitéticas— muy del gusto del realizador neoyorkino, dejan bastante que desear.

LAS TENTACIONES...



Marion



Domino



La hija de Milich



Sally



Amanda Curran

Intentaré en una primera aproximación esbozar algunos de los puntos clave del film.

Parece ser —y todos los testimonios así lo atestiguan, pero muy especialmente el del guionista Frederic Raphael— que Kubrick partió —y le obligó a partir— de que quería una adaptación de la novela que transcurriera en Nueva York hoy día. Pese a que Kubrick había trabajado bastante tiempo en la novela y al parecer tenía algunas ideas muy claras de lo que quería, lo cierto es que la única condición que puso fue esa, lo que no deja de ser extraordinariamente curioso.

Si hemos de buscar una explicación al cambio de lugar de la novela y tenemos en cuenta que el relato original transcurre en la Viena del escritor a principios del siglo XX —lo que quiere decir que Schnitzler situó su obra unos veinticinco años antes del momento en que la escribe (1926)— aún resulta más claro que la intención prioritaria de Kubrick era que transcurriera en nuestros días. ¿Cuáles pudieron ser las razones de ese empeño cuando parece evidente que al comienzo, incluso una vez que hubo comprado los derechos, no tenía nada claro si iba a mantener la acción en Viena o la iba a trasladar a otra época?

Me permito una explicación a riesgo de equivocarme. Una de las enseñanzas que Kubrick debió de sacar del fracaso de BARRY LYNDON es que una película de época tenía muchas menos posibilidades de alcanzar una audiencia importante que una película que fuera contemporánea. Además y dada la meticulosidad de Kubrick, es muy probable que una película de época fuera todavía mucho más cara que una situada en el ocaso del siglo XX.

Esta razón pragmática —algo que nunca hay que olvidar en las decisiones de Kubrick y que se tiende a minusvalorar con excesiva frecuencia— se une a otra que responde a la manera de pensar de Kubrick e incluso yo diría que constituye uno de los planteamientos esenciales de su visión del mundo: el comportamiento de los seres humanos no ha variado gran cosa en los últimos siglos y por lo tanto las modificaciones que supone situar una historia prácticamente un siglo después de cuando transcurría en la novela, no supone modificar los hechos en su esencia, sino simplemente tratar de adecuarlos a las apariencias de unos años posteriores.

La ironía que siempre utilizaba Kubrick —y con frecuencia como una inteligente manera de defenderse— hace que sitúe la acción en el Manhattan navideño, ya que tratando una historia en la que la hipocresía juega un importante papel, parece difícil encontrar una época con la que mejor se corresponda que aquella en la que las luces de colores y los Papá Noel reinan por doquier.

En el fondo lo que la película plantea es la posible diferencia existente entre vivir algo y soñar algo. Es decir si los sueños pueden de alguna manera suplir a la realidad e incluso —y enlazando con el resto de la obra de Kubrick en la que este tema está tocado de una manera indirecta— si esa vía —y por lo tanto el cine o cualquier otra

forma de expresión artística— puede ser la forma adecuada para dar cauce a los instintos reprimidos del hombre que una y otra vez cuando emergen demuestran que la civilización es una capa superficial que recubre el comportamiento del ser humano, pero que no ha logrado modificarlo en profundidad. Es decir la civilización vendría a ser una especie de tratamiento Ludovico que no ha acabado con los instintos agresivos y violentos de los hombres sino únicamente le ha obligado a reprimirlos. La novedad del film de Kubrick —relativa puesto que ya existía algo de esto en LA NARANJA MECÁNICA— es que el sexo es el tema central de esta reflexión y por lo tanto la pareja común —el matrimonio— será necesariamente su punto de partida.



Y la solución

Kubrick nos presenta un matrimonio aparentemente feliz con una hija de siete años. Todo parece marchar perfectamente, pero ya en la excelente escena de la fiesta vemos que no es así. El Doctor Harford —¿contracción de Har(rison) Ford como alusión al americano medio, además de un guiño al propio realizador que vivía en Hertfordshire?— aprovecha la menor oportunidad para irse con dos guapas modelos mientras que su esposa Alice —borracha y ya veremos la extraordinaria importancia de las drogas como elemento determinante para lograr vencer las inhibiciones— está claro que se muere de ganas de acostarse con el guapo húngaro, pero no lo hace porque eso pondría en peligro su matrimonio, pero en absoluto porque no lo desee. La hipocresía, la necesidad de acomodarse a ciertos comportamientos sociales —todo ello transcurre en la fiesta del millonario Ziegler— es puesta claramente de manifiesto de igual manera que resulta evidente que eso no impide que Billquiera acostarse con las modelos —probablemente con las dos como Alex en LA NARANJA

MECÁNICA, y seguramente a la vez, a diferencia del film anterior— y su mujer con Szavost.

El dueño de la casa por su parte, —para eso es multimillonario— parece tener resuelto el problema: recibe a sus invitados con su mujer Illona en la planta baja, y folla —no cabe utilizar otra palabra— a escondidas y en el cuarto de baño, con Mandy en el piso de arriba. De hecho la sobredosis de Mandy es lo que impide que Bill se planteé si está dispuesto a llevar hasta el final la satisfacción de sus deseos puesto que tiene que acudir en ayuda de su amigo el anfitrión para evitar que Mandy muera y estalle un escándalo.

Pero los que se reúnen en la gran casa han resuelto de una forma colectiva ese problema. Protegidos por sus mascararas que les permiten mantener el anonimato pueden dar rienda suelta a sus instintos, abandonando las precauciones que la vida en sociedad les obligaba a tomar.

En este sentido hay que entender que podemos hablar de que la película constituye una polémica reflexión sobre el cine, puesto que en el cine —como en los sueños— se puede uno adentrar en territorios que se autoprohíbe cuando esta despierto. En ese sentido el cine presenta una ventaja sobre los sueños, porque es a la vez ficción y realidad, y en el caso de Kubrick no parece excesivamente arriesgado suponer que siempre intentó llevar a la pantalla aquellos de sus deseos que no podía satisfacer en su vida real. Y éstos debían de ser muchos porque cuando Kubrick se autorecluyó en su vivienda renunció de hecho a muchas de las vivencias que únicamente podía alcanzar como espectador o por persona interpuesta.

Desde ese punto de vista la posibilidad de equiparación entre la experiencia real y la experiencia soñada —o cinematográfica— adquiere unas dimensiones de mucho mayor alcance.

Curiosamente en las últimas películas la incidencia de las drogas es cada vez mayor en las películas de Kubrick. Aquí no solo Amanda Curran —Mandy— es una ‘jodida yonqui’ en palabras de Victor Ziegler, sino que es solamente tras la pérdida de las inhibiciones consecuencia de fumar droga cuando Victor y Alice son capaces de sincerarse y decir lo que verdaderamente piensan.

Desde hace ya mucho tiempo, pero cada vez con una mayor precisión, Kubrick era cada vez más partidario de dotar a sus películas de estructuras circulares y simétricas que —el caso más evidente es LA NARANJA MECÁNICA, pero todas participan de esta característica— reforzasen el carácter de fábula moral que tienen casi todos sus films. En EYES WIDE SHUT es perfectamente perceptible esta estructura que además es dual. Con cada uno de los personajes, Bill se encuentra dos veces, pero con la peculiaridad adicional que la segunda de las ocasiones sigue el orden inverso al de la primera de manera que, los encuentros con Victor Ziegler constituyen el primero de todos y el último, y así sucesivamente.

Sería interesante saber si la manera de pensar de Kubrick cambió en los treinta últimos años, y mucho me temo que la respuesta habría de ser positiva, y que el

cambio sustancial se produjo en el sentido de conceder una mayor importancia a la seguridad y el control, en detrimento de cualquiera de los otros valores que pudieran tener prioridad en algún momento.



Los precedentes: sólo después de haber bebido coñac y mirando el retrato de Lolita, Humbert-Humbert puede lograr acostarse con su mujer.

Curiosamente —y eso no lo ha dicho nadie hasta la fecha— estamos ante la película más conformista de un inconformista. Se ha dicho que era una película sobre el sexo cuando la realidad es que es una película sobre los peligros del sexo. El film parte de la constatación de que el matrimonio entre el doctor Harford y su guapa esposa Alice no es satisfactorio, lo cual queda claramente de manifiesto, tanto en los flirteos de ambos en la fiesta de Victor, —donde Alice está borracha— como en la posterior conversación en su dormitorio una vez que el porro ha contribuido a vencer sus inhibiciones. Como consecuencia de lo que le cuenta su esposa, —un caso evidente de infidelidad mental que ha tenido una especie de continuidad en su relación con el atractivo húngaro de la fiesta— William trata de vengarse y ante él desfilan una serie de posibilidades; la de Marion —una aventura con una mujer a la que apenas conoce, casi como ocurriera entre Alice y el oficial de marina—; la de Domino —el sexo comprado por 150 dólares—; y donde (como en los locales de comidas rápidas) se pregunta al barman/cocinero ‘qué me recomiendas’; la de Sally, su compañera de piso, que la sustituye en la segunda visita; la de la adolescente hija de Milich; el homosexual recepcionista del hotel; y, finalmente las maravillosas mujeres de la fiesta de disfraces, sin olvidar la tentación necrófila que en un determinado momento parece la más cercana a consumarse. Pero todos estos hechos

hacen reflexionar a Bill sobre los peligros corridos como consecuencia de querer vengarse de su mujer, y llega a la conclusión de que no merece la pena. Y si es cierto que el matrimonio resulta insatisfactorio porque *«uno de los encantos del matrimonio es que hace del engaño una necesidad por ambas partes»* como Szavost asegura, es preciso resolver los problemas con el mínimo riesgo. Y es ahí donde la propuesta póstuma de Kubrick resulta verdaderamente insólita: la infidelidad mental, hacer el amor con tu pareja —con lo que evitas todo tipo de riesgos— pero usando tu imaginación para suponer que tienes como compañero de cama a los más maravillosos hombres o mujeres del mundo. Eso tienen su máximo reflejo cuando el director nos muestra que el ardor infrecuente que el matrimonio pone en su encuentro nocturno tras la fiesta no es consecuencia del deseo que cada uno tiene por su pareja, sino causada por las personas que allí han conocido, lo que ha despertado un apetito que finalmente van a saciar con renovados bríos con su acompañante de siempre.

Por eso considero que la postrera es justamente la obra más conformista de Kubrick. La seguridad —de la que Kubrick había hecho progresivamente una obsesión cada vez mayor— ante todo y por encima de todo. Sin renunciar a follar, pero asegurándose de no correr riesgos ¿innecesarios?

BIBLIOGRAFÍA

- Christian Aguilera: *Stanley Kubrick, una odisea creativa*. Barcelona. Libros Dirigido. 2000
- Jerome Agel: *The Making of Kubrick's 2001*. New York. Signet Book, The New American Library. 1970
- Raúl Alda: *2001 La Odisea Continua*. Madrid. Ediciones Jaguar. 2000
- John Baxter: *Stanley Kubrick. A Biography*. Londres. 1996 Ed. Castellano: *Stanley Kubrick. Biografía*. Madrid. T&B Editores. 1999
- Sandro Bernardi: *Kubrick e il cinema como arte del visibile*. Parma Pratiche Editrice. 1990
- Piers Bizony: *Le futur selon Kubrick*. París. Cahiers du Cinéma. 2000
- Gian Piero Brunetta (editor): *Stanley Kubrick: Tempo, Spazio, Storia e Monde Possibili*. Parma. Pratiche Editrice. 1985
- Vincent LoBrutto: *Stanley Kubrick. A biography*. New York. Donald I. Fine books. 1997.
- Antohny Burgess: *You've Had Your Time*. New York. Grove Weidenfeld. 1990, (ed. cast.: *Ya viviste lo tuyo*. Grijalbo-Mondadori. Barcelona 1993).
- Antonio Castro: *Stanley Kubrick*. San Sebastián. Festival Internacional de Cine. 1980
- Gilles Ciment. *Stanley Kubrick*. París. Éditions Rivages. 1987
- Michel Ciment: *Kubrick*. Paris. Calmann-Levy. 1999 (ed. cast: *Kubrick*. Madrid. Akal 2000).
- Michel Chion: *Kubrick's Cinema Odyssey*. London. British Film Institute. 2001
- Wallace Coyle: *Stanley Kubrick: A Guide to References and Resources*. Boston. G. K. Hall. 1980.
- Daniel DeVries: *The Films of Stanley Kubrick*. Grand Rapids. Michigan. Eerdmans. 1973
- Paul Duncan: *Kubrick*. Harpenden. Pocket Essentials. 1999
- Mario Falsetto: *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*. Westport. Connecticut. Praeger. 1994
- Davide Ferrario (a cura di): *Kubrick*. Bergamo "Quaderni di laboratorio 80". n.º 1. 1980
- Enrico Ghezzi: *Stanley Kubrick*. Florencia. Il Castoro Cinema. 1983
- Enrico Ghezzi (Editor): *Stanley Kubrick, Ladro di Sguardi, Fotografie di Fotografie 1945-1949*. Roma. Bompiani. 1994
- Pierre Giuliani: *Stanley Kubrick*. Paris. Rivages/Cinema. 1990
- Michael Herr: *Kubrick*. Londres. Picador. 2000. (Ed. cast.: *Kubrick*. Barcelona. Ed. Anagrama. 2001).
- James Howard: *Stanley Kubrick companion*. Londres. B. T. Batsford Ltd. 1999
- David Hughes: *The Complete Kubrick*. Londres. Virgin. 2000
- Norman Kagan: *The Cinema of Stanley Kubrick*. New York. Holt Rinehart and

Winston. 1972 (Ed. cast.: *Stanley Kubrick*. Barcelona. Lumen. 1976).

Christiane Kubrick: *Stanley Kubrick a Life in Pictures*. Londres. Little Brown. 2002

Stanley Kubrick: *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange. Based on the Novel by Anthony Burgess*. New York. Belard-Schuman. 1972

José Javier Marzal Felici y Salvador Rubio Marco: *Guía para ver La naranja mecánica*. Barcelona. Ediciones Octaedro. 1999

James Monaco: *The Films of Stanley Kubrick*. New York The New School Department Film. 1974

Thomas Alan Nelson: *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*. Bloomington. Indiana University Press. 1982

Gene D. Phillips: *Stanley Kubrick: A film Odyssey*. New York. Popular Libray. 1975

Gene D. Phillips: *Stanley Kubrick. Interviews*. Mississippi. Unversity Press of Mississippi/Jackson. 2001

Juan Carlos Polo: *Stanley Kubrick*. Madrid. JC. 1986

Frederic Raphael: *Eyes Wide Open. A Memoir of Stanley Kubrick*. Harddcover. Orion. 1999 (ed. cast.: *Aquí Kubrick*. Madrid. Mondadori. 1999).

Esteve Riambau: *Stanley Kubrick*. Madrid. Cátedra. 1990

Sergio Toffeti: *Kubrick*. Moizzi (Milan). Contemporanea Cinema. 1978

Varios: *Stanley Kubrick*. Dossier Positif. Rivages. Paris 1987

Varios: *Stanley Kubrick*. Munich. Carl Hanser Verlag. 1984

Alexander Walker: *Stanley Kubrick directs*. New York. Harcourt Brace Jovanovich. 1972 (ed. cast.: *Stanley Kubrick dirige*: Madrid. Taller de Ediciones Josefina Betancor. 1975).

Alexander Walker, Sybil Taylor, Ulrich Ruchti: *Stanley Kubrick, Director. A Visual Analysis*. New York. W. W. Norton & Company. 1999



Day of the fight

(Estados Unidos. 1951)

D. F. y Mont.: Stanley Kubrick; Narrador: Douglas Edwards; I.: Walter Cartier, Vincent Cartier, Nate Fleischer; Prod.: Jay Bonafield, Stanley Kubrick; 16 min.

Documental que narra un día en la vida del boxeador de peso medio Walter Cartier.

Flying Padre

(Estados Unidos. 1951)

D. G. y F.: Stanley Kubrick; Mont.: Isaac Kleinerman; Narrador: Bob Hite; I.: el reverendo Fred Stadmeuller; Prod.: Burton Benjamin, Stanley Kubrick; 9 min.

A veces la salvación llega del cielo... Documental sobre el trabajo de un capellán de Nuevo Méjico que se desplaza por su territorio en avioneta.

The seafarers

(Estados Unidos. 1953)

D. F. y Mont.: Stanley Kubrick; G.: Will Chasan; Narrador: Don Hollenbeck; Prod.: Lester Cooper (Seafarers International Union, Atlantic and Gulf Coast District, American Federation of Labour); 30 min.

Estudio documental sobre la vida de los afiliados al sindicato marítimo.

El beso del asesino

(*Killer's kiss*. Estados Unidos. 1955)

D. G. F. Y Mont.: Stanley Kubrick; Mús.: Gerald Fried; I.: Frank Silvera, Jamie Smith, Irene Kane, Jerry Jarret; Prod.: Stanley Kubrick y Morris

Un hombre espera la llegada del tren para escapar de su pasado. Es David Gordon, un boxeador solitario que ha decidido cambiar los combates sobre el ring por una cuenta atrás para escapar de su enemigo Vincent Rapallo y unirse con Gloria, una chica con la que ha decidido marcharse a Seattle.



Atraco perfecto

(*The killing*. Estados Unidos. 1956)

D.: Stanley Kubrick; G.: Stanley Kubrick, Jim Thompson (según la novela *Clean Break* de Lionel White); F.: Lucien Ballard; Mont.: Betty Steinberg; Mús.: Gerald Fried; I.: Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards, Jay Flippen; Prod.: James B. Harrys; 85 min.

Carreras de caballos, perdedores sin nada que perder y un plan que debe mantenerse en secreto. El antiguo preso común Johnny Clay organiza un atraco a la caja del hipódromo para llevarse un botín de dos millones de dólares y recluta como cómplices al cajero George Patty, al barman O'Reilly, al policía corrupto Randy Kennan y al ex-alcohólico Marvin Unger. Pero el silencio es difícil de guardar y el gangster Val Cannon decide entrar en el reparto el botín, con lo que el frágil equilibrio de codicias y sueños estalla y se precipita hacia un final de pesadilla en blanco y negro.



Senderos de gloria

(*Paths of glory*. Estados Unidos. 1957)

D.: Stanley Kubrick; G.: Stanley Kubrick, Jim Thompson y Calder Willingham (según la novela homónima de Humphrey Cobb); F.: George Krause; Mont.: Eva Kroll; Mús.: Gerald Fried; I.: Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou, George Macready; Prod.: James B. Harris; 86 min.

Primera guerra mundial y miedo en las trincheras. El coronel Dax, cumpliendo órdenes, es el encargado de llevar a cabo un ataque suicida contra una posición alemana imposible llamada “el hormiguero”. Pero sus hombres están agotados, avanzan con dificultad y algunos no pueden salir de sus posiciones, por lo que el general Mirau ordena al capitán Rousseau disparar contra sus propias tropas, a lo que el superior de Dax —Rousseau— se niega. Este acto de desobediencia se convierte en un consejo de guerra en el que Dax tratará de defender a los suyos y a él mismo de la mezquindad de los juegos de poder.



Espartaco

(*Spartacus*. Estados Unidos. 1960)

D.: Stanley Kubrick; G.: Dalton Trumbo, Calder Willingham (según la novela homónima de Howard Fast); F.: Russell Metty, Clifford Stine; Mont.: Robert Lawrence; Mús.: Alex North; I.: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Charles Laughton, Jean Simmons, John Gavin; Prod.: Edward Lewis; 190 min.

Espartaco es un esclavo comprado en Libia que es asignado a la escuela de gladiadores del comerciante Batiato. Al final de su formación, el general romano Marco Craso le obliga a un combate a muerte contra un esclavo etíope y aunque Espartaco pierde la lucha, su compañero le perdona la vida y se rebela contra Craso, por lo que es asesinado. Pero la idea de que otra vida es posible prende entre los esclavos, que logran escapar de su cautiverio y formar un ejército encabezado por

Espartaco. Comienza así una lucha contra el poder de Roma y con la esperanza de que la libertad logre triunfar algún día.



Lolita

(Gran Bretaña. 1962)

D.: Stanley Kubrick; G.: Vladimir Nabokov, Stanley Kubrick, (según la novela homónima de Vladimir Nabokov); F.: Oswald Morris; Mont.: Anthony Harvey; Mús.: Nelson Riddle; I.: James Mason, Shelley Winters, Sue Lyon, Peter Sellers; Prod.: James B. Harris; 152 min.

Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Pecado mío, alma mía... Son las palabras con las que comienza la novela de Nabokov y el recuerdo que obsesiona al profesor de literatura francesa Humbert Humbert. Recuerdos de un verano y un asesinato: la película comienza cuando Humbert visita al escritor de televisión Clare Quilty y le mata. A partir de ahí, la historia retrocede cuatro años, hasta el día en el que el profesor alquila una habitación para el verano en New Hampshire y conoce a la viuda Charlotte Haze y a su hija Lolita, por la que siente una atracción sin límites. Película del intermedio entre un amor imposible y ardiente y un asesinato a sangre fría.

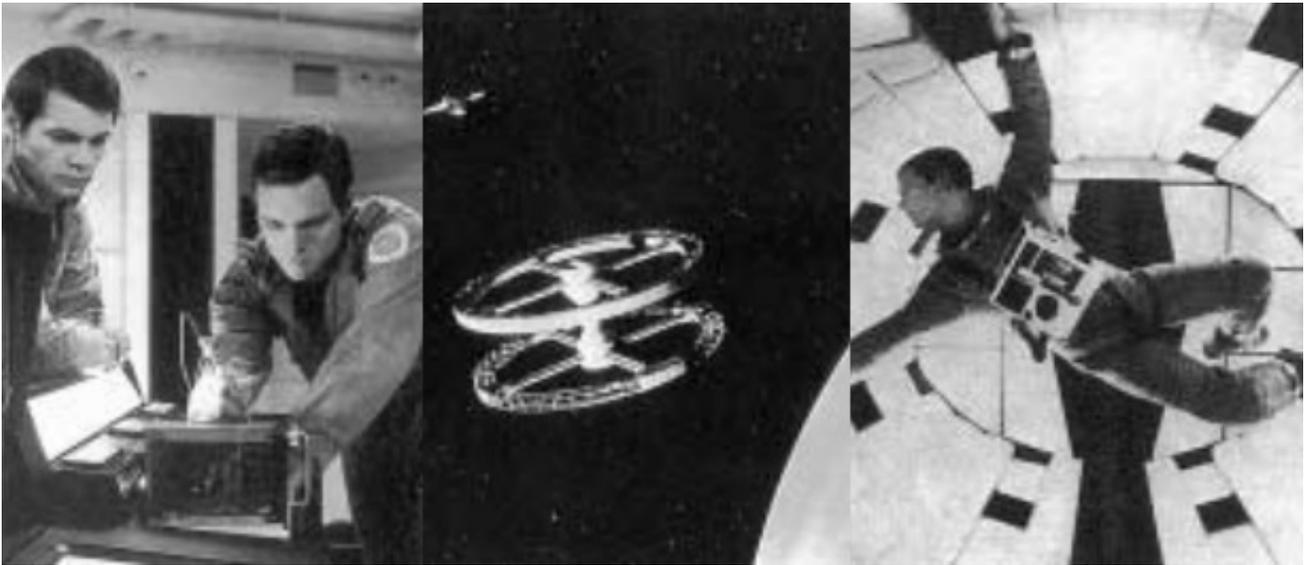


¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú

(*Dr Strangelove or How I learned to stop worrying and love the bomb*. Gran Bretaña. 1964)

D.: Stanley Kubrick; G.: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George (según la novela *Red Alert* de Peter George); F.: Gilbert Taylor; Mont.: Anthony Harvey; Mús.: Laurie Johnson; I.: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden; Prod.: Stanley Kubrick; 93 min.

El comandante Ripper, convencido de la existencia de un complot comunista destinado a conquistar la tierra, lanza un ataque de bombarderos B-52 contra Rusia y se atrinchera en la base militar de Burpelson, siendo la única persona que conoce el código secreto capaz de parar las bombas. Mientras tanto, el Pentágono se reúne con urgencia para tratar de solucionar la crisis mundial, convertida ya en amenaza de Apocalipsis, pues los rusos han prometido responder con armas nucleares en caso de que su país sea atacado. Encarnizada sátira sobre el absurdo militar y las locuras de grandeza a ritmo de una alegre canción: “Volveremos a vernos, no sé dónde, no sé cuándo, pero sé que volveremos a vernos el día que brille el sol, hasta que el cielo haga desaparecer las negras nubes...”.



2001, Una odisea del espacio

(2001, *A space odyssey*. Gran Bretaña. 1968)

D.: Stanley Kubrick; G.: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke (según el cuento *The Sentinel* de Arthur C. Clarke); F.: John Alcott; Mont.: Ray Lovejoy; Mús.: Aram Ilich Khatchatourian, György Ligeti, Johan Straus, Richard Straus; I.: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter; Prod.: Stanley Kubrick; 146 min.

¿Cuál es la distancia que separa la vida pretérita y tribal de los hombres mono de la imagen lenta de una nave atravesando la inmensidad del universo? La aparición de un misterioso monolito negro sirve para unir tiempos y espacios y para estructurar una de las más alucinantes películas de ciencia-ficción de la historia del cine. Iniciándose en las consecuencias que la aparición del monolito tiene en una tribu de simios, la historia llega hasta las misiones espaciales con destino a Júpiter que emprende un grupo de científicos para descubrir el sentido del extraño tótem negro. ¿Pasado, presente, futuro? Viaje de eterno retorno a los confines del infinito.



La naranja mecánica

(*A clockwork orange*. Gran Bretaña. 1971)

D.: Stanley Kubrick; G.: Stanley Kubrick (según la novela homónima de Anthony Burgess); F.: John Alcott; Mont.: William Butler; Mús.: Walter Carlos; I.: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke; Prod.: Stanley Kubrick; 137 min.

Violencia para erradicar la violencia... El joven Alex es el líder de una banda de matones que toma como un juego sus correrías nocturnas llenas de linchamientos, peleas y asaltos. Sadismo sonriente y terrorífico en esta Inglaterra de futuro próximo. Pero en su borrachera de sexo y violencia llegan demasiado lejos y Alex es condenado a catorce años de prisión acusado de asesinar a una mujer. Una vez en la cárcel acepta someterse a una terapia de choque inventada por el gobierno con el fin de erradicar las raíces del mal; lobotomía psicológica para convertir a personas en no-personas, para convertir la guerra en una paz tensa y sospechosa.



Barry Lyndon

(Gran Bretaña. 1975)

D.: Stanley Kubrick; G.: Stanley Kubrick (según la novela *The Memoirs of Barry Lyndon* de William Makepeace Thackeray); F.: John Alcott; Mont.: Tony Lawson; Mús.: Leonard Rosenman; I.: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee, Hardy Krüger; Prod.: Stanley Kubrick; 184 min.

Cine-pintura: en vez de fotogramas por segundo podría decirse que estamos ante una película de 24 cuadros históricos del siglo XVIII por segundo. La sucesión de modelos pictóricos de esta época —con su luz procedente de velas, con sus paisajes de tormenta y viento— se utiliza para contar la historia de Redmon Barry en su camino de convertirse en Barry Lyndon. Ascensión y caída con una primera parte en la que el protagonista sube fortuitamente una serie de peldaños del escalafón social hasta llegar a la élite de la nobleza; y camino inverso en la continuación, que lleva al protagonista

a la ruina económica y a la mutilación física. Cine, pintura, vida e intervención azarosa del destino.



El resplandor

(*The shining*. Gran Bretaña. 1980)

D.: Stanley Kubrick; G.: Stanley Kubrick, Diane Johnson (según la novela homónima de Stephen King); F.: John Alcott; Mont.: Ray Lovejoy; Mús.: Wendy Carlos, Rachel Elkind, György Ligeti, Béla Bartok, Krzysztof Penderecki; I.: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd; Prod.: Stanley Kubrick; 146 min.

Lo que se ve cuando reina lo invisible, lo que se oye cuando todo es silencio, lo que sucede cuando no está pasando nada... Jack Torrance es un escritor que quiere iniciar una novela y que acepta un trabajo como guarda de invierno en un laberíntico hotel aislado entre montañas nevadas. Una vez instalado con su mujer Wendy y su hijo Danny, comienza el particular descenso de esta familia hacia el territorio de lo extrasensorial, hacia el misterio de un espacio extraño invadido por salones de eco raro, pasillos de moqueta larga y habitaciones susurrantes de recuerdos. Lo que se siente, lo que se teme, lo que está más allá, lo que está dentro de nosotros...



La chaqueta metálica

(*Full metal jacket*. Gran Bretaña. 1987)

D.: Stanley Kubrick; G.: Gustav Hasford, Michael Herr, Stanley Kubrick (según la novela *The Short-Timers* de Gustav Hasford); F.: Douglas Milsome; Mont.: Martin Hunter; I.: Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio, Lee Ermey; Prod.: Stanley Kubrick; 116 min.

Guerra entre las palmeras y ruinas mortales de Vietnam. ¿Cuál es el proceso que lleva a un aprendiz de soldado que aún canta canciones del Club Mickey a convertirse en un asesino frío que cumple órdenes entre los escombros de una ciudad destruida por las bombas? La película comienza en un campamento de instrucción de marines en Carolina del Norte, donde diecisiete jóvenes reclutas reciben durante ocho semanas entrenamiento intensivo para dejar de ser ellos mismos y convertirse en autómatas con fusil. Meses después, esta tropa —educada en el odio y el temor—, es enviada a Vietnam para participar en la sangrienta ofensiva del Têt. Nacidos para matar, nacidos para morir y una metamorfosis ganada por el pesimismo.



Eyes Wide Shut

(Gran Bretaña. 1999)

D.: Stanley Kubrick; G.: Stanley Kubrick, Frederic Raphael (según la novela *Traumnovelle* de Arthur Schnitzler); F.: Larry Smith; Mont.: Nigel Galt; Mús.: György Ligeti, Dmitri Chostokovich, Chris Isaak; I.: Tom Cruise, Nicole Kidman, Madison Eginton, Jackie Sawiris; Prod.: Brian W. Cook; 159 min.

Alice y Bill forman un matrimonio feliz en el que todo está marcado por el orden y la lógica de un amor para siempre. Pero los abismos existen y el equilibrio no siempre es posible; una noche Alice confiesa a su marido que durante las vacaciones estuvo a punto de abandonarles a él y a su hija por un oficial de marina que conoció en un hotel. Estas palabras en forma de sueño no realizado abren las puertas de la inquietud y borran las fronteras con el mundo real que el matrimonio conocía hasta entonces; y hunden a Bill en un viaje nocturno hacia el fin de la noche y de sí mismo. Porque a veces es más fácil mantener los ojos completamente cerrados que admitir que la realidad puede no ser más que una barrera construida para mantener controlados los verdaderos instintos. El eterno miedo a lo desconocido.



Inteligencia Artificial

(A. I. Estados Unidos. 2001)

D.: Steven Spielberg; G.: Steven Spielberg, según un argumento de Ian Watson, basado en el relato *Supertoys Last All Summer Long* de Brian Aldiss; F.: Janusz Kaminski; Mont.: Michael Kahn; I.: Haley Joel Osment, Jude Law, Frances O'Connor, Brendan Gleeson; Prod.: Amblin entertainment, Stanley Kubrick Productions, DreamWorks; 145 min.

Stanley Kubrick tenía previsto rodar esta película una vez concluyera la postproducción de *Eyes Wide Shut*, pues llevaba años trabajando en un argumento que abordara la relación entre robots y humanos; pero no pudo ser y el proyecto pasa a formar parte de esa lista de títulos de cine invisible que recoge las películas que

nunca se han llegado a realizar. Entonces llegó Steven Spilberg -con el que Kubrick había compartido ilusión y planes para realizar la película- y se hizo cargo de la historia de David, un niño robot que es adoptado por una familia de humanos y al que abandonan después por su incapacidad para adaptarse a las emociones de carne y hueso. Pinocho futurista y triste haciéndose preguntas en un futuro en el que los mares y los sentimientos confusos han tomado el planeta tierra.

Notas

[1] A juicio de Kirk Douglas, Kubrick es ligeramente megalómano y tacha a veces ESPARTACO —en la que a juicio del actor llevó a cabo un gran trabajo de su filmografía, porque el no estuvo en el origen del film. Con el paso del tiempo las relaciones se fueron agriando y el actor finalmente definió a Kubrick como ‘un mierda con talento’. <<

[2] A los que me referiré más extensamente al hablar del film. <<

[3] Actualmente realizador de cine, de no excesivo interés. <<

[4] En aquella época Kubrick era muy aficionado a volar, y tenía el carné de piloto amateur. <<

[5] Poeta y dramaturgo que más tarde se haría famoso como autor de La gran esperanza blanca. <<

[6] Es el único film de Kubrick que durante mucho tiempo no había logrado ver ya que no había llegado a distribuir en Europa. Lo que parece que complacía enormemente a Kubrick del que se afirma que se aseguró personalmente de que el negativo fuera destruido. <<

[7] En esta época Kubrick era extraordinariamente aficionado a los deportes, y tocaba de vez en cuando, como batería, en un conjunto de jazz. Sin embargo años mas tarde, el productor Harris afirma que fue él el que descubrió la novela, que le gustó mucho, se la pasó a Kubrick y a éste le entusiasmó. <<

[8] Famoso novelista, amigo de Kubrick y guionista entre otros de LOS VIKINGOS (Fleischer) SÓLO UN HOMBRE (Garfein) SENDEROS DE GLORIA (Kubrick). EL ROSTRO IMPENETRABLE (Brando), PEQUEÑO GRAN HOMBRE (Penn). <<

[9] Parece ser que en la quinta y última versión del guión, tras estar casi todos de acuerdo —en especial Kirk Douglas— en que el final feliz añadido por Kubrick para hacer la película comercial, tenía que ser cambiado, Calder Willingham y Kubrick intentaron una variante que responde bastante a la manera de pensar del director según tratare de explicar más adelante. <<

[10] Encarnada por la actriz alemana Susanne Christian, tercera y actual esposa de Kubrick, pintora y colaboradora de LA NARANJA MECÁNICA con el nombre de Christiane Kubrick. <<

[11] Por otra parte la única alemana —enemigo teórico— que aparece en el film. <<

[12] Hay que reconocer los excelentes resultados de Kirk Douglas como productor. A él se deben, entre otros, LOS VIKINGOS, ESPARTACO, LOS VALIENTES ANDAN SOLOS, UN EXTRAÑO EN MI VIDA, EL ÚLTIMO ATARDECER, SIETE DÍAS DE MAYO, etc. <<

[13] Kirk Douglas siempre tuvo fama de ser un productor al que le gustaba dirigir y Dalton Trumbo es uno de sus guionistas predilectos habiendo escrito para la Bryna: ESPARTACO, LOS VALIENTES ANDAN SOLOS, ÉL ÚLTIMO ATARDECER. <<

[14] POSITIF n.º 43 febrero de 1962. Crítica de ESPARTACO. <<

[15] La superficialidad y falta de rigor es una epidemia. En el mediocre libro de Norman Kagan, a falta de otra cosa, pretende contar los argumentos de los films extensamente, paliando las dificultades que a veces surgen para verlos. Por eso es mucho más inaceptable que ni siquiera sea capaz de llevar a cabo esa misión. En el argumento de ESPARTACO —amén de otras imprecisiones— confunde los personajes de Batiato (propietario de la escuela de gladiadores de Capua) y Marcello (jefe de la escuela de gladiadores, esclavo liberto) haciendo de estos dos personajes uno solo al que llama Batiato (páginas 114, 115, 116, 122 y 123) y en SENDEROS DE GLORIA confunde los personajes de los soldados Arnaud y Ferol. <<

[16] Un primer guión estaba firmado por Sam Jackson, ya que Trumbo —incluido en la lista negra— no podía firmar con su nombre. ESPARTACO fue la primera vez —tras la caza de brujas— que sale su nombre en un genérico. <<

[17] Positif, n.º 63-64. Entrevista con Dalton Trumbo. <<

[18] Palabra fetiche para Kubrick que considera la ODISEA el mejor libro jamás escrito, y que acabará llevando al título de uno de sus films, 2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO.

<<

[19] Que tuvo dificultades para ser publicada, siendo rechazado por las grandes casas editoriales. Finalmente saldría en 1955, dos años después de terminada. <<

[20] La razón aducida era que una imagen de culto católico no podía coexistir con la evidencia de una cremación. <<

[21] En el film Kubrick distorsiona las escenas que deberían tener un marcado carácter sexual, convirtiéndolos en grotescos: escena en el cine al aire libre, montaje de la cama plegable en el hotel. <<

[22] O encarnación de los tabúes que la sociedad ha inculcado en el propio Humbert-Humbert, surgiendo en este caso la interpretación de Quilty como doble de Humbert-Humbert. <<

[23] Y quiere que éste sepa los motivos. <<

[24] El que fuera productor de todas las películas de Kubrick desde ATRACO PERFECTO hasta LOLITA con la excepción de ESPARTACO, se convirtió en director con resultados muy irregulares, y su primera película THE BEDFORD INCIDENT (Estado de alarma) tiene numerosos puntos de contacto con DR. STRANGELOVE, pero está tratada en clave dramática. <<

[25] La novela la publicó el autor con el seudónimo de Peter Bryant, y tras trabajar en el guión editó una segunda versión ya con su nombre, y con el título de Dos horas antes de la catástrofe. <<

[26] Parece ser que preocupado porque el estreno cercano del film de Lumet pudiera perjudicar comercialmente su film, Kubrick insistió en que el novelista pusiera un pleito por plagio, con lo que en el peor de los casos siempre lograría que la película se retrasase lo suficiente como para no ser un problema para DR. STRANGELOVE. <<

[27] Otra obra maestra como E L VERDUGO tuvo su origen en el terror que sentía Berlanga ante la posibilidad de que por cualquier razón él pudiera encontrarse en una situación similar. <<

[28] Ironías del destino: las obsesivas precauciones de Kubrick no fueron a la postre excesivamente eficaces y el director falleció a la relativamente temprana edad de 70 años. <<

[29] Único que tiene facultades para dar la orden de un ataque atómico. <<

[30] Y esto era debido a que los rusos, con la fluoración del agua —ellos sólo beben vodka— habían contaminado sus fluidos corporales. La intervención censora impide que esta explicación esté íntegra en la versión española. <<

[31] Clarísimamente inspirado en el inventor Rowlang de METRÓPOLIS —alguna vez habría que estudiar la influencia de Lang en Kubrick o incluso en ocasiones los plagios descarados del neoyorquino respecto al cineasta alemán—. <<

[32] La otra escena omitida por la censura española: el inicio de la teoría de STRANGELOVE sobre la necesidad de una proporción de 10 mujeres jóvenes y deseables por cada hombre para poder repoblar el mundo en un corto espacio de tiempo. <<

[33] Toda la obra de Kubrick está repleta de simbología sexual, hasta extremos que algún día habrá que concretar y que resultará sorprendente para más de uno. En el terreno estrictamente personal hay quien afirma que pese a sus enfrentamientos con Kirk Douglas siempre mantuvo una cierta admiración por el actor a causa de su enorme apetito sexual y de lo bien que se organizaba para lograr satisfacerlo incluso durante los rodajes. <<

[34] Jack D. Ripper —fonética de Jack El Destripador— asesino sexual. Martin Muffley alusión a los órganos genitales femeninos. Mayor «King» Kong, enorme mono dispuesto a asesinar para satisfacer el impulso sexual que una muchacha despierta en él. Buck Turgidson, macho erecto, etc. <<

[35] Kubrick, al menos, pretende sobrevivir por medio de sus films, y eso explica el obsesivo cuidado y la tajante determinación de que cada mínimo elemento en sus films, parta de su voluntad y sea testimonio “eterno” (?) de su existencia. <<

[36] El delfín es, al parecer, tan inteligente como el hombre, pero no puede utilizar herramientas dadas sus características físicas. <<

[37] Cuyo funcionamiento es exactamente igual al del cerebro humano. La locura de HAL se acentúa ante el miedo a la muerte, cuando lee en los labios de los astronautas que están dispuestos a desconectarle. <<

[38] Existe una curiosa concatenación en Kubrick entre la muerte y las canciones de amor (SENDEROS DE GLORIA, STRANGELOVE, 2001). <<

[39] El penoso doblaje casi destroza esta maravillosa escena. <<

[40] Nombre humano formado por la unión de los dos métodos de conocimiento y de comunicación de Heurístico (educación por la experiencia) si Algorítmico (posibilidad de formulación). <<

[41] Extracto del texto de presentación del film, firmado por Arthur Clarke y Stanley Kubrick. <<

[42] Antonio Castro: Crítica de 2001 FILM IDEAL n.º 209 1969 pag. 141-144. <<

[43] Id. En psicoanálisis; impulsos instintivos del individuo. <<

[44] Y Kubrick lo recuerda explícitamente en las imágenes en que Alex se asemeja al hombre-mono de 2001 utilizando el hueso. <<

[45] Sería muy interesante un ensayo sobre este tema. Kubrick se hacía proyectar frecuentemente en su casa documentales de y sobre los nazis y pienso que esto responde a algo más profundo que a «la fascinación del mal». <<

[46] Las esculturas y los cuadros utilizados en esta escena están realizados por un equipo de cuatro personas, entre ellas la mujer de Kubrick, que ha abandonado su nombre de origen y su nombre de actriz para firmar como Christiane Kubrick. <<

[47] Resulta extraordinariamente curioso y significativo leer lo que cuentan los guionistas de sus tres últimas películas. Para EL RESPLANDOR Kubrick utilizó a la novelista Diane Johnson, para LA CHAQUETA METÁLICA dos novelistas, Michael Herr y el autor del libro Gustav Hasford y para EYES WIDE SHUT el novelista y guionista Frederic Raphael. No es el momento de extenderse en el tema, pero mientras Jonson y Herr parecieron entenderse muy bien con él, Hasford lo odiaba —murió antes que Kubrick— y Raphael, en su libro, demuestra una curiosa mezcla de amor odio hacia la figura del realizador neoyorquino <<

[48] Autora igualmente de una excelente biografía del escritor Dashiell Hammett. <<

[49] En la película, si no recuerdo mal, hay alusiones a cuentos como Los tres cerditos, Caperucita Roja, Garbancito, etc. <<

[50] Su duración original era de 146 minutos, que más tarde fueron reducidos a 144, y finalmente tras una nueva revisión, la versión definitiva alcanza los 120 minutos. <<