

## "BACKSTORY: CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE A PARTIR DE LA VIDA PASADA EN LA OBRA DE KUBRICK".

**Resumen:** Este artículo analiza la figura del personaje protagonista en la obra del director Stanley Kubrick desde una perspectiva eminentemente narrativa. A partir de la observación de la vida pasada del personaje es posible determinar las líneas básicas que trazan su configuración y su función en la historia. Entenderemos por vida interior la información relativa al pasado del personaje transmitida desde el propio discurso. En una segunda fase evaluaremos la cantidad de información ofrecida acerca de la *backstory* de cada uno de los protagonistas.

**Palabras clave:** cine, Hollywood, Kubrick, personaje, narrativa

**Abstract:** *This article analyzes the figure of the main character in the work of director Stanley Kubrick from an eminently narrative perspective. From the study of the character's backstory it is possible to determinate the basic lines that draw his configuration and his function in the story. The backstory will be defined as the information about the character's past activated in the story. In the second phase we will evaluate the quantity of offered information it brings over of the backstory of each one of the protagonists.*

**Key words:** *cinema, Hollywood, Kubrick, character, narrative*

## 1. Narrativa filmica y caracterización del personaje.

El análisis del personaje cinematográfico sigue suponiendo un campo de investigación novedoso. La narrativa filmica procuró una metodología de análisis óptima desde criterios de exigencia de mayor rigurosidad científica. El estudio del personaje, como categoría indispensable en el relato narrativo, fue potenciado desde la Teoría Filmica Feminista y los Estudios Culturales, que tomaban como referencia en su análisis el género y la identidad cultural de los actantes respectivamente.

Dentro de la amplitud que suponen los estudios narrativos en el texto audiovisual nos centraremos en una línea de actuación muy concreta, la función de la transmisión de información sobre el pasado del personaje como parte activa de su configuración. Aplicaremos dicha perspectiva sobre un objeto de estudio muy acotado, la obra del director de cine americano Stanley Kubrick.

Antes de proceder a citar aquellos autores que pueden aportarnos argumentos útiles para nuestro análisis debemos advertir que el estudio de la vida pasada o *backstory* cabría entenderse dentro de un análisis del personaje en cuanto simulación verosímil de la persona, en expresión de Casetti y Di Chio, por cuanto sería necesario aplicar una metodología eminentemente fenomenológica<sup>1</sup>.

Distinguiendo al personaje del ambiente dentro de los existentes, Casetti y Di Chio afirman que las tramas narradas son casi siempre "de alguien, acontecimientos y acciones relativas a quien (...) tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular", ante lo cual proponen "recurrir más bien a tres perspectivas posibles, tres ejes categoriales diferentes, con las que afrontar el análisis de los componentes narrativos"<sup>2</sup>. Desde este punto de vista, se planteará el análisis del personaje como persona, como rol y como actante.

El análisis como persona supone asumirlo como un individuo, aspecto que nos acerca a una visión de aquel como unidad psicológica. Se atendería, en palabras de Onaindia, a su valor referencial, esto es, su estudio como suma de rasgos de personas concretas<sup>3</sup>. Admitiremos esta perspectiva siempre y cuando la consideremos una convención, tal y como apunta Chatman<sup>4</sup>. Utilizaremos asimismo la interpretación de un modo productivo y no como un fin en sí mismo, sentido y función que debe tener la interpretación en el análisis a juicio de Bordwell<sup>5</sup>.

La observación del *backstory* supone un enfoque de investigación insólito. Aquellas veces en que se ha atendido a la historia previa de los agentes de la acción ha respondido a otros objetivos más generales. De esta falta de interés por parte del análisis narratológico resulta un área acerca de la cual únicamente se ha reflexionado en los manuales de creación dramática.

La expresión "vida interior" ha sido propuesta por Field como instrumento de construcción de caracteres<sup>6</sup>. Dicho concepto define la vida del sujeto que se desarrolla desde su nacimiento hasta el momento en el que comienza el relato fílmico. Supone pues el proceso en el que se forma el personaje.

La mayor parte de los manuales de creación dramática recomienda a los guionistas escribir una biografía que le permita conocer con detalle su pasado. El recuerdo de acontecimientos de fuerte carga emocional resulta imprescindible para conocer el

<sup>1</sup> CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Paidós Barcelona, 1998, p. 177 y ss.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 177

<sup>3</sup> ONAINDIA, Mario, *El guión clásico de Hollywood*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 125

<sup>4</sup> Chatman afirma: "Si aplicamos a los personajes las leyes de la psicología de la personalidad debería ser algo que hacemos conscientemente, no simplemente porque hemos pensado en otras alternativas (...) Se debe insistir que es una convención (y no una inevitabilidad) el transferirlo a los seres ficticios". CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Taurus, Madrid, 1990, p. 116

<sup>5</sup> BORDWELL, David, *El significado del film*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 51

<sup>6</sup> FIELD, Syd, *El libro del guión*, Plot, Madrid, 1995, p. 28

carácter del personaje y su determinación ante los sucesos que vive durante el relato. Eugene Vale señala que el pasado del sujeto puede ser una información esencial, aunque en algunos casos puede no serlo si no se refiere directamente a las acciones del presente<sup>7</sup>.

El concepto de "vida interior" de Field es denominado "historia de fondo" por Linda Seger<sup>8</sup>. Según Seger, proporcionaría dos tipos diferentes de información: primero acerca de los acontecimientos de la historia previa que intervienen directamente en la estructura de la historia y, en segundo lugar, crearía la biografía del personaje<sup>9</sup>.

La importancia del pasado está, según Bobes, en que la forma de ser presente del individuo está determinada por el entorno, por la vida y la historia en los que se han formado<sup>10</sup>. Linda Seger señala que todo personaje tiene un origen étnico, social y educativo, al que llamará "influencia cultural", que condicionará de forma muy amplia su carácter y determinará sus valores, sus inquietudes y su vida emocional<sup>11</sup>.

Conocer el pasado – apunta Puig – le permitirá al guionista elegir entre una serie de situaciones a partir de las cuales es posible estructurar la acción de los personajes<sup>12</sup>. Entre estas alternativas podrían situarse las carencias del sujeto previas. Desde su experiencia histórica establecería las condiciones bajo las que el protagonista podrá desarrollar ciertas posibilidades a lo largo de la historia representada.

En cuanto al carácter, las experiencias anteriores de cada personaje – afirma Alonso de Santos – "crean unos hábitos que les predisponen a unas actitudes estables de conducta en sus relaciones con los demás"<sup>13</sup>.

La razón última del ser de la *prehistoria* del sujeto narrativo está, en opinión de Bobes, en una concepción historicista del hombre, que viene a heredar el personaje en su construcción. Así, en cada una de las escenas, el personaje es lo que es y además todo lo que se ha ido acumulando sobre él a través su trayectoria anterior<sup>14</sup>. El personaje según esta concepción tendría un origen mimético del ser humano.

En cuanto la obra de Kubrick, incidiremos especialmente en la autonomía del director con respecto al cine de Hollywood y en su independencia como creador, paralela a aquellos directores europeos considerados verdaderos *autores*. La perspectiva de estudio aquí propuesta, la configuración del personaje, ha sido por lo general olvidada en las investigaciones realizadas en torno a la filmografía de Kubrick. Walker, Ciment o Nelson han centrado sus aportaciones en aspectos temáticos y otros referidos a la propia realización y asuntos extra-cinematográficos. Sólo la investigación del doctor García Mainar adopta un enfoque específicamente narrativo. Sin embargo, la configuración de sus protagonistas no ha merecido un análisis detallado.

Partimos pues de la premisa de que la construcción del protagonista se realiza desde unos parámetros persistentes en toda la filmografía del director, de tal modo que conforma un rasgo estilístico del autor. A través de la figura principal del relato – y debido a sus características definitorias – se contribuirá a la creación de un discurso deshumanizado.

La observación de la presencia del pasado del personaje en el desarrollo narrativo articulado por el discurso pretende determinar su influencia y su presencia en el presente del protagonista. El objetivo será, en último término, relacionar la apatía que

<sup>7</sup> VALE, Eugene, *Técnicas del guión para cine y televisión*, Gedisa, Barcelona, 1989, p. 80

<sup>8</sup> Mary Jonson se refiere a la vida interior como *backstory* (JOHNSON, 1955:125 y ss.). Trottier cita también la *backstory* como clave fundamental para crear un personaje cautivador (TROTTIER, 1995:29).

<sup>9</sup> SEGER, Linda, *Cómo crear personajes inolvidables*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 52

<sup>10</sup> BOBES, María del Carmen, "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye", en *El personaje novelesco*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 52

<sup>11</sup> SEGER, op. cit., p. 21

<sup>12</sup> PUIG, Jaime, *La redacción de guiones para cine, televisión y radio*, Mitre, Barcelona, 1990, p. 100

<sup>13</sup> ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La escritura dramática*, Castalia, Madrid, 1998, p. 226

<sup>14</sup> BOBES, op. cit., p. 49

parece imprimir Kubrick en su obra con la articulación del protagonista a través de la información transmitida acerca de su pasado.

## 2. Backstory en el protagonista de Kubrick.

El proceso de formación, una hipotética existencia previa al momento en que se desarrolla la acción, pertenecería a la *prehistoria*, es decir, a los hechos que determinan y condicionan el punto de partida de un relato. Debemos apuntar, aunque pueda resultar obvio, señalar que únicamente tendremos acceso a la información referida directamente por el discurso.

Evaluaremos la cantidad de información ofrecida sobre la vida pasada de los caracteres para determinar su importancia y función dentro de la narración después de tomar nota de todo aquello que habla de su historia previa: nacionalidad, origen familiar, social, religioso, infancia o formación, entre otros aspectos

En lo referente a la procedencia, observamos que el 54% es estadounidense y el 46% restante europeo. El reparto por nacionalidades se efectúa de la siguiente forma:

- 54% estadounidense: protagonistas de *Miedo y deseo*, *El beso del asesino*, *Atraco perfecto*, *2001: Una odisea del espacio*, *El resplandor*, *La chaqueta metálica* y *Eyes Wide Shut*.

- 30.7% británico: protagonistas de *Lolita*, *¿Teléfono rojo?*, *volamos hacia Moscú*, *La naranja mecánica* y *Barry Lyndon* (este último irlandés).

- 7.7% francés: el coronel Dax en *Senderos de gloria*.

- 7.7% romano: Espartaco procede de Tracia, colonia griega de la República Romana.

El hecho más destacado es el origen estadounidense de la mayoría de los sujetos. Sólo en el caso de la procedencia no norteamericana se indicaría la nacionalidad expresamente en el discurso. Así, en *Senderos de gloria*, además de aparecer un rótulo indicando "Francia 1918", el narrador institucional contextualiza la acción y la situación del ejército francés. Cabe suponer, por tanto, que sus miembros serán franceses, entre ellos el coronel Dax.

En *Espartaco* el narrador vuelve a situar las coordenadas espacio-temporales en que se desarrolla la acción y comenta el pasado del héroe, que de vivir su infancia en Tracia pasa a trabajar en las minas de Libia.

*Lolita* actualiza la figura del narrador autodiegético en Humbert Humbert y comenta su procedencia europea y su viaje a Estados Unidos tras el éxito de unas traducciones del francés.

La forma de transmisión de la nacionalidad, hasta ahora mediante narradores, varía en *¿Teléfono rojo?*, *volamos hacia Moscú*. Aquí, el capitán Mandrake se presenta ante el general Ripper como miembro de las fuerzas aéreas de Su Majestad (la reina Isabel II) en un programa de intercambio de oficiales.

A partir de este momento, la procedencia de los *extranjeros* deja de exponerse explícitamente. Habrá de deducirse de los entornos visuales y auditivos, como ocurre en *La naranja mecánica*. Hasta bien avanzada la trama no se habla de la comisaría del Támesis ni se presenta el ministro acompañado de música ceremonial británica. Sin embargo, al espectador no le cabe la menor duda del origen inglés de Alex desde el primer momento. Sin tener en cuenta su acento, deducimos que el entorno es anglosajón (es más, diríamos que habita en el extrarradio de Londres) por la presencia masiva del pop - producto anglosajón en gran medida -, así como el ambiente húmedo propio de las escenas en exteriores (los suelos siempre aparecen mojados) y el estilo arquitectónico de los suburbios. La iluminación de los espacios abiertos también remite al clima y ambiente inglés.

En *Barry Lyndon* es necesario esperar al menos tres escenas para que el narrador comente las pesquisas políticas y bélicas en las que se encuentran involucradas Irlanda y Enrique V, pero los paisajes verdes y la música popular interpretada por The Chieftains comunicaron previamente la nacionalidad irlandesa del protagonista.

Por lo que respecta al contexto histórico, en seis films la acción se desarrolla en un momento presente a su producción: *Miedo y deseo*, *El beso del asesino*, *Atraco perfecto*, *Lolita*, *El resplandor* y *Eyes Wide Shut*. La evidencia de la situación temporal evita la indicación expresa en el discurso de la fecha.

Tres títulos se sitúan en el futuro, la llamada trilogía futurista: *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú*, buena parte de *2001: Una odisea del espacio* y *La naranja mecánica*. Si *2001* conocemos el año se debe al título del relato antes que a elementos que así lo indiquen en el discurso. En *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* y *La naranja mecánica* no se revela la fecha exacta en la que viven los protagonistas, aunque se centran en un futuro cercano reconocible en muchos aspectos en el presente.

El pasado es el escenario idóneo para los ambientes bélicos que viven los protagonistas de *Senderos de gloria* (I Guerra Mundial), *Espartaco* (rebelión de esclavos del siglo I a.C.), *Barry Lyndon* (guerras europeas del siglo XVIII) y *La chaqueta metálica* (guerra de Vietnam). Si bien en las tres primeras conocemos dicho contexto histórico a través de narradores institucionales, en *La chaqueta metálica* se deduce, en la primera parte, mediante la música y las conversaciones de Hartman, que entrena a los futuros marines para luchar en Vietnam. Ni la caracterización de los personajes (uniformados militarmente) ni el entorno (el centro de instrucción de la isla de Parris) aportan datos acerca de la contextualización en un momento concreto. Al igual que sucede con la batalla en la ciudad de Hue, representada como una ciudad industrial en ruinas, y como ya ocurría en *Miedo y deseo*, el conflicto en el intervienen activamente los marines no es más que una guerra abstracta que habla de todas las guerras. La ambigüedad de la situación geográfico-histórica consigue universalizar la acción.

Localizados los personajes en un escenario observaremos los datos expuestos acerca de la infancia y de los orígenes familiares, sociales y religiosos de los protagonistas. Así, apuntaremos en primer lugar que ni la infancia ni la familia tienen la menor presencia en la narración. El espectador no tiene acceso a esta información. Sólo se encuentran tres excepciones que pasan subrepticamente. La primera es *El beso del asesino*, en la que su protagonista, Davy, es presentado como un boxeador en Nueva York que añora un pasado de vida rural en Seattle con su familia.

En *Espartaco* el narrador heterodiegético extradiegético que emplaza la acción al inicio del relato afirma: "En la conquistada provincia griega de Tracia una de las esclavas aumentó la riqueza de su amo dando a luz a un hijo al que llamó Espartaco. Antes de que hubiera cumplido los 13 años fue vendido para trabajar en las canteras de Libia".

Posteriormente, en el campamento de esclavos, al percibir el pirata fenicio que Espartaco no sabe leer, el personaje interpretado por Kirk Douglas (quien titulaba su autobiografía *El hijo del trapero*) afirma: "Soy hijo y nieto de esclavos".

La primera escena de *Barry Lyndon* también viene a resumir parcialmente el ambiente familiar en que creció el entonces llamado Redmond Barry mientras se muestra a su padre morir en un duelo (en un plano único, general, que parece no querer involucrarlo - su distanciamiento lo enfría - con los hechos mostrados). El narrador institucional comenta:

El padre de Barry había sido educado, como otros muchos hijos de familia noble, para el ejercicio de las leyes. Y sin duda hubiera llegado a ser una eminencia en su profesión de no haber muerto en un duelo motivado por la compra de unos caballos. Después de la muerte de su esposo, la madre de Barry vivió tan virtuosamente que nunca pudo ser objeto de difamación.

Al margen de estos casos, hay que señalar que en *La naranja mecánica* la vida familiar de Alex - aún un colegial - es su situación de partida, si bien se induce un pasado conflictivo que lo llevó al correccional. Ello justifica la presencia del asistente social en el hogar de Alex y sus comentarios acerca de que una vida delictiva lo conduciría esta vez a la prisión y no al reformatorio.

El contrapunto a esta falta de información sobre la infancia y el pasado familiar de los protagonistas viene dado por un personaje secundario, Gloria, en *El beso del asesino*,

que a lo largo de un extenso monólogo de al menos cinco minutos, narra a Davy su historia familiar y su sentimiento de culpabilidad por el suicidio de su hermana. Ilustran el monólogo planos de la hermana danzando (la bailarina es interpretada por la entonces esposa de Kubrick, Ruth Sobotka).

En cuanto al reparto de caracteres por clases sociales, una amplia mayoría pertenece al estamento militar y, salvo Joker en *La chaqueta metálica* (un simple recluta), todos son oficiales: el teniente Corby, el coronel Dax, el capitán Mandrake y el comandante Bowman.

Dentro de la clase alta se inscribiría Barry Lyndon, si bien participan de una alta esfera social o cultural el doctor Bill o Alex. Como representante de la clase intelectual podría señalarse Humbert en *Lolita*. La clase obrera (media baja) englobaría a los protagonistas de *El beso del asesino*, *Atraco perfecto*, *La naranja mecánica* y *El resplandor*. Los apartamentos de todos ellos, espacios que los definen, serán en consecuencia de reducidas proporciones<sup>15</sup>.

El lugar más bajo del escalafón lo ocupa Espartaco, que pese a ser esclavo progresa y se convierte en el líder de un regimiento de rebeldes, consiguiendo un estatus social superior. El arribismo del gladiador se repetiría, aunque en un sentido muy distinto, en Barry Lyndon.

El origen religioso de los personajes será una cuestión absolutamente indiferente en todo el cine de Kubrick. Con la excepción de Alex y Joker, las creencias religiosas del resto de personajes - si es que las poseen - no son accesibles al conocimiento del espectador.

La única presencia de lo religioso aparece en *La naranja mecánica* con una intención irónica: Alex imagina dar latigazos a Cristo, combatir en batallas y disfrutar con varias "devotkas" mientras lee la Biblia. Este relieve de la iconografía religiosa ya vendría precedida por el "ballet de los cuatro Cristos" que decoran la habitación del joven. Al ser interrogado por el guardián jefe de la prisión, Alex afirma pertenecer a la "I.A.: Iglesia Anglicana". Al mismo tiempo ayudará al capellán en los oficios religiosos, si bien lo hace interesado en los posibles beneficios que pudiera obtener con ello.

En *La chaqueta metálica*, Joker discute con el sargento Hartman acerca de la existencia de la Virgen María, en la que Joker no cree, declarándose ateo. Hartman no admite opiniones contrarias y actúa con violencia contra él. Al igual que Joker, los protagonistas de Kubrick no presentan entre sus rasgos cualidades que lo relacionen con un sentimiento religioso.

La formación recibida será otro campo desconocido para el espectador. Sólo podemos imaginar que ha recibido un entrenamiento específico el personal militar de *Miedo y deseo*, *Senderos de gloria*<sup>16</sup>, *¿Teléfono rojo?*, *volamos hacia Moscú* y *2001: Una odisea del espacio*. Este entrenamiento será mostrado en *Espartaco* en la escuela de gladiadores y constituirá el eje de la primera parte de *La chaqueta metálica*. En estos casos el entrenamiento no formaría parte de la vida pasada porque pertenece a la narración mostrada.

Más llamativa será otra ausencia que afecta a la vida interior, pero, sobre todo, a la personal del protagonista: su estado civil, ignorado en cinco films (*Miedo y deseo*, *Senderos de gloria*, *¿Teléfono rojo?*, *volamos hacia Moscú*, *2001: Una odisea del espacio* y *La chaqueta metálica*).

Pertenece al *backstory* del atracador Johnny Clay la relación con Fay, que, tal y como afirma, desde niña le ha amado. También a la historia previa es relegada la primera esposa de Humbert, de la que se encuentra "felizmente divorciado", en palabras del personaje.

Si Davy, Espartaco y Barry Lyndon conocen a su pareja durante la narración, Jack Torrance y Bill llevan varios años unidos en matrimonio con sus respectivas parejas. No

<sup>15</sup> La preocupación de Stanley Kubrick por las proporciones del espacio vital de los personajes es representativa en su crítica acerca de la amplitud del apartamento de Woody Allen en *Maridos y mujeres*. RAPHAEL, Frederic, *Aquí Kubrick*, Mondadori, Barcelona, 1999, p. 91

<sup>16</sup>El coronel Dax en *Senderos de gloria* era además abogado de prestigio antes del estallido de la guerra.

conocemos la duración del matrimonio de Jack y Wendy en *El resplandor*, aunque sí conocemos a su hijo de cinco años. En *Eyes Wide Shut*, Bill comenta al pianista Nick Nothingale, antiguo compañero de estudios, hallarse casado con Alice desde hace nueve años, con la que tiene una hija también de cinco años. En ninguno de los dos casos se transmite una imagen positiva de la institución del matrimonio.

### 3. Niveles de influencia de la vida pasada en el desarrollo de la narración.

Conocidos los datos que definen al protagonista desde su historia previa al comienzo del relato, el siguiente paso será evaluar la influencia de aquella en el desarrollo de la propia narración en la caracterización mostrada del agente de la acción. Desde esta perspectiva es posible clasificarlos en tres grupos:

1) Personajes en los que cualquier información sobre el pasado es absolutamente indiferente al desarrollo de los acontecimientos de la historia: es el caso de los protagonistas de *Miedo y deseo*, *¿Teléfono rojo?*, *volamos hacia Moscú*, *2001: Una odisea del espacio*, *La naranja mecánica*, *Barry Lyndon* y *La chaqueta metálica*.

Con respecto al astronauta Dave Bowman, Michel Ciment<sup>17</sup> afirma que Si vimos en la televisión a la hija del doctor Floyd, si conocemos a los padres de Poole, ignoramos todo de Bowman, acerca de sus aficiones y de su pasado. Es el hombre abstracto, el hombre tal y como Nietzsche lo vio, como medio y no como fin.

Las experiencias del sujeto narrativo anteriores a la historia son desconocidas y no tienen la menor incidencia en el relato.

En *La naranja mecánica* no se investigan ni se trata de justificar las razones de la psicopatía de su personaje central, hecho que induce a interpretar dicho estado como un carácter innato. La propia temática del film trata de enfrentar un estado natural de libre albedrío a la socialización del individuo, por lo que el comportamiento de Alex no requiere de una explicación *historicista*.

La influencia del pasado en Barry Lyndon puede hallarse en la herencia del carácter paterno. La muerte del padre de Barry en un duelo avanzará lo que será una constante en su vida, la defensa del propio honor a través de formas rituales de confrontación.

La falta de información llegará a su extremo en *Miedo y deseo*, *¿Teléfono rojo?*, *volamos hacia Moscú*, *2001: Una odisea del espacio* y *La chaqueta metálica*, en las que no se transmite ningún dato relativo a la *prehistoria* del personaje principal.

2) Protagonistas en cuya caracterización influye aunque de forma limitada la historia de fondo: *El beso del asesino*, *Atraco perfecto*, *Senderos de gloria*, *Espartaco* y *Lolita*, todas ellas sucesivas cronológicamente.

En *El beso del asesino*, la vida previa de Davy define su destino último. El boxeador añora con nostalgia su pasado en el campo, lo que unido al fracaso de su experiencia en la gran ciudad determinará la vuelta del personaje a sus orígenes.

En *Atraco perfecto*, los años de reclusión forzosa en la cárcel crean sin embargo en Johnny Clay la idea de que la recompensa merece el riesgo. La experiencia carcelaria no lo ha reformado, sino que más bien le ha impulsado a planificar un gran asalto con objeto de buscar una solución a su precaria situación económica.

En *Senderos de gloria*, el pasado como abogado criminalista del coronel Dax justifica su posterior actuación como abogado defensor de los acusados., al tiempo que explica en gran medida su carácter justo y noble (lo que en *Barry Lyndon* sería denominado "un hombre de leyes").

Espartaco encontrará su motivación para rebelarse contra los romanos y huir en toda una existencia anterior como esclavo. Aunque el pasado ayude a configurar su personalidad, tampoco tiene una presencia efectiva en el desarrollo de los hechos.

<sup>17</sup> CIMENT, Michel, *Kubrick. Edición definitiva*, Akal, Madrid, 2000, p. 130

El carácter intelectual de Humbert sería producto de su pasado, aunque apenas sabemos sobre éste más que del éxito de unas traducciones hechas del francés.

**3)** Personajes en los que la vida interior influye en el desarrollo dramático de la acción: protagonistas de *El resplandor* y *Eyes Wide Shut*.

La referencia a hechos antecedentes en la vida de Jack, en *El resplandor*, se produce en dos escenas del film. En la primera de ellas, Jack conversa con el fantasmal barman del Hotel Overlook mientras comenta:

Sé que mientras viva, ella no dejará de olvidar lo que pasó. Le hice daño a Danny, ¿de acuerdo? Pero fue un accidente, completamente involuntario. Le puede pasar a cualquiera. Hace tres malditos años ya que pasó. El jodido crío había tirado todos mis papeles por el suelo, lo único que quería era levantarle. Un momentáneo fallo de coordinación muscular y ocurrió. Así, fue que yo no calculé bien mis fuerzas y fallé por segundos.

Cuando Danny aparece con unos arañazos en el cuello, después de haber visitado la habitación 237, Wendy culpará a Jack sin basarse en argumentos o evidencias contrastadas. El antiguo episodio de violencia doméstica lo provocará.

También es sabido que la auténtica vocación de Jack es la escritura y que ha publicado algún libro con anterioridad. Jack le recrimina a Wendy interponerse en la consecución de sus sueños al increparle:

Eso es lo tuyo (...) Inventarte un problema cuando me pongo a trabajar y tengo oportunidad de hacer algo. Cuando de verdad estoy inspirado. Podría volver como un auténtico escritor y conquistar el mundo, ¿lo entiendes? ¿Tú quieres que sea albañil o prefieres que sea limpiacoches? ¿Es eso lo que quieres?

Así pues, parte de la explicación de la difícil relación de Jack con su familia puede encontrarse en el recelo y la frustración acumulados durante años.

En *Eyes Wide Shut* la *prehistoria* del protagonista justifica la relación con Nick Nithingale, un antiguo compañero de estudios. En su encuentro en la fiesta de Ziegler, Bill le comenta los datos más relevantes de los últimos años. Nithingale será la llave que le permita a Bill introducirse en la sociedad secreta organizadora de la bacanal.

Otra importante presencia del pasado en la narración viene de la mano de Alice, que en su monólogo confiesa a Bill su tentativa de infidelidad durante las últimas vacaciones de la familia. El discurso llega a visualizar, basándose en los pensamientos de Bill, una relación entre Alice y el militar que no llegó a producirse. Los deseos ocultos de su esposa referidos a una historia pasada serán el desencadenante del comportamiento posterior de Bill.

Los recursos de los que se vale el discurso para comunicar los datos relativos a la vida anterior son variados. En primer lugar, como principal forma de comunicación de la información pasada, se encuentra el diálogo entre personajes. Es el caso de *Atraco perfecto*, en el que Johnny y Fay comentan los últimos cinco años, que Johnny pasó encarcelado por un delito que ignoramos. Fay le ha echado de menos intensamente y ha sentido que la presa era ella.

En *Senderos de gloria* el general Mireau le dice a otro oficial: "El coronel Dax antes de la guerra era uno de los más eminentes abogados criminalistas de Francia".

Espartaco confiesa a Varinia hallarse por primera vez ante una mujer con objeto de mantener relaciones íntimas, lo que provocará las burlas de Léntulo Batiano y Marcelo. Mientras Charlotte le enseña la casa, Humbert, interrogado por ella, le informa acerca de su actual situación como divorciado, única referencia al pasado sentimental del profesor.

Los personajes de *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* se revelan únicamente a través de sus conversaciones con otros. El capitán Mandrake se presenta ante el general Ripper como "capitán Mandrake, oficial de las fuerzas aéreas de Su

Majestad". Más adelante admite que su experiencia en el ejército no abarca el uso de armamento militar.

Las relaciones entre Jack Torrance y su familia también son expuestas a través del diálogo, como hemos reseñado.

En *Eyes Wide Shut*, el espectador conoce por Alice sus secretos más íntimos, que comparte con Bill al pretender herir sus sentimientos y poner en tela de juicio su conocimiento de la mujer. El encuentro entre Bill y Nick permite la transmisión de información que el receptor de la historia ya conoce (acerca de la relación con Alice, su dedicación profesional y la paternidad).

El segundo recurso utilizado en frecuencia para transmitir datos acerca de la vida interior del protagonista es la actualización de la figura del narrador. En dos casos nos encontramos con narradores heterodiegéticos extradiegéticos o institucionales: en *Espartaco* y *Barry Lyndon* dicho narrador ubica la acción en unas coordenadas espacio-temporales mientras aborda la etapa de formación de los protagonistas, sin acontecimientos de relieve<sup>18</sup>.

El narrador se convierte en autodiegético en *Lolita*: Humbert relata en primera persona las causas que le llevaron de Europa a Estados Unidos y manifiesta su voluntad de pasar el verano en New Hampshire antes de incorporarse a la Universidad.

El tipo de narrador que informa sobre los orígenes de Davy en *El beso del asesino* es el homodiegético extradiegético, es decir, aquel que pertenece al plano de la historia pero que no es mostrado icónicamente. Aquí se presenta mediante la voz en off del tío de Davy, como lectura de la carta que envió a su sobrino. En dicho documento, el tío de Davy expresa su deseo de reencuentro con el protagonista.

En último lugar, encontramos un recurso basado exclusivamente en el contenido de la imagen mostrada: en *El beso del asesino*, Davy observa unas fotografías que informan acerca de su pasado, en la que aparecen personas posando en un entorno rural.

A modo de síntesis citaremos a Norman Kagan, según el cual "Kubrick, en términos de carácter no está interesado en la teoría freudiana ni en el heroísmo romántico", con lo que así se explicaría la aparente indiferencia al pasado de los personajes<sup>19</sup>. La vida previa del personaje apenas tiene influencia en el desarrollo de la acción o en la configuración de su carácter. En seis films el pasado es absolutamente indiferente a los acontecimientos y existentes articulados en la narración (*Miedo y deseo*, *¿Teléfono rojo?*, *volamos hacia Moscú*, *2001: Una odisea del espacio*, *La naranja mecánica*, *Barry Lyndon* y *La chaqueta metálica*). En el resto, el *backstory* del protagonista apenas tiene incidencia en la narración. Como caso ilustrativo podría citarse el desconocimiento del estado civil de cinco personajes en los roles principales.

La consecuencia no ya de la falta de información sobre el pasado sino del propio olvido del fondo anterior del personaje conlleva y explica en parte la construcción psicológica del carácter, superficial en ocasiones y basada en estereotipos.

El realizador parece hallarse en contra de las caracterizaciones de origen "freudiano", esto es, con un pasado que determina la complejidad del personaje y su modo de acercamiento y relación con el entorno. La ausencia de un pasado permite a Kubrick centrar a sus protagonistas únicamente en los hechos que componen el relato y deslindarlo de cualquier otra situación. Estaríamos ante un hombre abstracto, no individualizado ni diferenciado por un pasado.

Ya que el individuo, y como mejor expresión de ello puede citarse a Bowman en *2001: Una odisea en el espacio*, es descrito como un humano desprendido del mayor número de rasgos personales posibles, podemos concluir que Kubrick despersonaliza al personaje con objeto de convertirlo en una expresión universal de la humanidad. De esta forma, el director americano parecería mucho más interesado en hablar de una sociedad que de los individuos que la conforman.

<sup>18</sup> *Espartaco* y *Barry Lyndon* coinciden en ser películas históricas centradas en el devenir de dos personajes a través del tiempo.

<sup>19</sup> KAGAN, Norman, *The cinema of Stanley Kubrick*, Grove Press, INC., Nueva York, 1976, p. 6

#### 4. Bibliografía.

- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La escritura dramática*, Castalia, Madrid, 1998
- BAIZ, Frank, *La ventana imposible*, Fundarte, Caracas, 1993
- BOBES, María del Carmen, "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye", en *El personaje novelesco*, Cátedra, Madrid, 1990
- BORDWELL, David, *El significado del film*, Paidós, Barcelona, 1995
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Paidós Barcelona, 1998
- CIMENT, Michel, *Kubrick. Edición definitiva*, Akal, Madrid, 2000
- CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Taurus, Madrid, 1990
- FIELD, Syd, *El libro del guión*, Plot, Madrid, 1995
- GARCÍA MAINAR, Luis M.: *Narrative and stylistic patterns in the films of Stanley Kubrick*, Camden House, Nueva York, 1999
- JOHNSON, Mary C., *The scriptwriters's journal*, Focal Press, Boston, 1995
- KAGAN, Norman, *The cinema of Stanley Kubrick*, Grove Press, INC., Nueva York, 1976
- NELSON, Thomas Allen: *Kubrick: Inside a film artist maze*. Bloomington, Indiana University Press, Indianapolis, 2000
- ONAINDIA, Mario, *El guión clásico de Hollywood*, Paidós, Barcelona, 1996
- PUIG, Jaime, *La redacción de guiones para cine, televisión y radio*, Mitre, Barcelona, 1990
- RAPHAEL, Frederic, *Aquí Kubrick*, Mondadori, Barcelona, 1999
- SEGER, Linda, *Cómo crear personajes inolvidables*, Paidós, Barcelona, 2000
- TROTTIER, David, *The screenwriter's bible*, Silman-James Press, Los Angeles, 1995
- VALE, Eugene, *Técnicas del guión para cine y televisión*, Gedisa, Barcelona, 1989
- WALKER, Alexander, TAYLOR, Sybil y RUCHTI, Ulrich: *Stanley Kubrick, Director: A visual analysis*, Norton, Nueva York. 1999