

Las imágenes de la historia en la obra de Stanley Kubrick

EMILIO C. GARCÍA FERNÁNDEZ

SANTIAGO SÁNCHEZ GONZÁLEZ

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Stanley Kubrick ha sido uno de los directores cinematográficos más importantes que ha dado la industria del espectáculo. A lo largo de su trayectoria creativa, sus inquietudes se han visto especialmente reflejadas en la pantalla, haciendo hincapié en una peculiar y entregada visión sobre el hombre y los acontecimientos que le han rodeado a lo largo de su periplo vital. Una circunstancia especial rodeó siempre su trabajo: las visiones que presentó de la Historia desde una cuidada propuesta audiovisual.

ABSTRACT

Stanley Kubrick has been one of the most important film director in the show business. During his creative trajectory, his retlessness has been reflected on the screen, specially his peculiar vision of the human persons and the events wich are around them in the life. One special circumstance has surround always his work: The History's views which showed from a careful audiovisual proposal.

La Historia y el Cine son dos territorios que cada vez se muestran más entrelazados debido, básicamente, a que se complementan de manera enriquecedora desde que los historiadores han comprobado que los reportajes, documentales y las historias de ficción producidas por las más diversas industrias cinematográficas en todo el mundo ayudan a comprender mucho mejor los acontecimientos de toda índole generados desde el último lustro del siglo XIX¹.

¹ Incluso desde la reinterpretación subjetiva que el cineasta realiza de un hecho, figura o periodo histórico, el historiador puede extraer elementos que le sean útiles, tanto para su

Desde hace años las aportaciones en este campo son muy numerosas, mostrando las diversas perspectivas y enfoques que esta convivencia sugiere. El cine como documento histórico ayuda en las más heterogéneas investigaciones y permite comprender el alcance de ciertas manifestaciones y valorarlas de una manera más precisa. Por eso, hemos considerado oportuno reducir el marco de este trabajo y someterlo a una valoración que se nos antoja necesaria por su actualidad y representación en el seno de otras trayectorias investigadoras.

Estamos seguros que más allá siempre de una historia audiovisual se encuentra la procedencia del argumento, la personalidad del director que asume el compromiso de su plasmación y los resultados visuales y temáticos del mismo; también se debe tener en cuenta la época de su producción y quién está detrás de la misma; y se deben valorar otros aspectos como la sumisión a las estructuras industriales establecidas o el margen de independencia que ciertos directores consiguen gracias a su obstinada personalidad.

En este sentido, nos hemos visto atraídos por la obra de un director tan singular como Stanley Kubrick; por una parte de su compleja y especialmente sugerente trayectoria, aquella que se imbrica totalmente en el discurso de la Historia desde perspectivas muy diversas, temporalmente distanciadas entre sí, y que fueron asumidas sin un orden premeditado, atendiendo a las inquietudes personales y ofertas circunstanciales.

Un acontecimiento ineludible se muestra como faro en el trayecto de nuestro trabajo: *2001, una odisea del espacio* (*2001, A Space Odyssey*, 1968). La premonitoria fecha que en aquellos finales de los sesenta se nos antojaba en exceso lejana, ha llegado más rápidamente de lo imaginado mostrando que lo sorprendente del futuro no era más que una pequeña parte de la historia contada; que el futuro pensado, hoy presente, es tan efímero como que la inteligencia de HAL 9000 era prehistoria ante el sugerente —hoy más posibilista que antaño— argumento de *A. I. (Inteligencia artificial)*, 2001), la idea que transmitió Kubrick a Steven Spielberg en 1979².

labor científica cómo pedagógica. La reproducción de las tácticas de una batalla, el vestuario, el decorado pueden —al margen su fidelidad— constituirse en instrumentos que auxilien, facilitando la labor del profesional de la historia. Sin olvidar que, desde hace algún tiempo, se viene extendiendo la idea de que, desde la existencia del cine y su popularización, la propia enseñanza de la historia, en cuanto disciplina social, es algo en tránsito de transformación (como ejemplo señalamos la existencia del libro que sobre la I Guerra Mundial escribió el historiador Marc Ferro: *La gran guerra (1914-1918)*. Madrid. Alianza Editorial. 1994).

² Es un hecho que Kubrick se revisa y homenaja de una película a otra. Es quizá en la última parte de *Inteligencia artificial* en donde Spielberg logra acercarse a la posible poética de la idea que Kubrick tenía para su proyecto. Por lo menos, eso es lo que creemos tras su visionado. La historia tiene demasiado que ver con la trayectoria de Spielberg quien no repa-

Si bien partimos del campo de la ciencia-ficción, estamos hablando de historia social, cultural, política, económica, de propuestas que emergen de un argumento que mira a las estrellas sin abandonar la realidad del ser humano: su evolución en el silencio del mundo oscuro que habla de ingenuidad, orgullo y serena agresividad.

1. KUBRICK, LA MENTE APASIONADA

Unos breves trazos biográficos nos permiten comprender la envergadura de la carrera de un autor que nacido en Estados Unidos mostró mucho más interés por la cultura europea y por todo aquello de significara emoción y apasionamiento cultural, sin olvidarse de la complejidad del ser humano en cualquiera de los momentos vitales que la historia de la sociedad ha generado.

Nacido en el barrio neoyorquino de El Bronx, Stanley Kubrick tuvo la oportunidad desde muy pequeño de disfrutar con las historias que contenían los libros de la biblioteca de su padre, médico de profesión. Más allá de la formación adquirida en las aulas del Taft High School, su aprendizaje va superando etapas gracias al trabajo que realiza como fotógrafo durante unos años para la revista «Look»; recorre el país y no sólo conoce nuevas tierras, sino que se adentra en la diversidad de caracteres que muestran los personajes más dispares que surgen en su camino en cada uno de los Estados por los que viaja. Es así como conoce más de cerca la realidad de su país y de sus gentes, las grandezas y miserias que les rodean, los problemas cotidianos que les envuelven.

Si la lectura y la imagen fueron dos sólidos pilares en su formación intelectual y humana, habría de reforzarlos con su pasión por el ajedrez, juego que exige control absoluto de los movimientos que la mente pone en práctica para alcanzar la única meta posible: la victoria. Quizá está aquí la clave de la vida creativa de Kubrick: el control personal, el dominio de la estrategia, el ser capaz de pensar más allá de lo que el vecino contrincante está pensando. Es decir, comprender la dimensión de lo que tiene entre manos para poder extraer de ello —la historia, la imagen, los personajes, ...— lo máximo, los resultados más alentadores de cara a entregarlo todo. Sin olvidar que una de las constantes del cine de éste director ha sido, a lo largo de buena parte de su filmografía, el análisis del concepto de *poder*, lo que sig-

ra en homenajear a —o recoger ideas de— algunos de los grandes hitos de la producción cinematográfica mundial (*Metrópolis*, *Blade Runner*, *Mad Max*, 1984, *La guerra de las galaxias*, etc, además de algunas de sus propias películas).

nifica en las relaciones interpersonales y en las del individuo en función de la sociedad en la que vive.

La intensidad de su vida y su obra fueron parejas desde las primeras imágenes rodadas bajo su atenta mirada. Desde su primera película confirmó su pasión por el control absoluto de los resultados. No siempre le fue posible decidir lo que era más apropiado, pero en cualquier situación pretendió dejar una profunda huella de su madurez.

En el texto siguiente pretendemos un acercamiento a las visiones que de la Historia ha dado Kubrick a lo largo de su carrera. El orden de producción nada tiene que ver con la sucesión histórica de los acontecimientos. Sin duda, el trayecto artístico le ha permitido adquirir un dominio del medio del que se han beneficiado algunos de sus trabajos —hasta los encargos—, pero sorprende como los saltos dados en el tiempo le permitieron abordar los sucesos narrados desde una óptica tan variada que sostiene una idea principal sobre el hombre, sus circunstancias históricas y los sentimientos que dominaron las vivencias en cada época; y todo ello, más allá de la adaptación literaria de una serie de textos de mayor o menor solidez porque, en realidad, lo que siempre ha buscado Kubrick en su trabajo fue asumir un compromiso personal muy intenso con los hechos narrados, con los personajes, obligando con ello al espectador a involucrarse en la historia superando la pasividad a la que el cine en general le tenía acostumbrado.

Kubrick ha querido ser —y lo ha conseguido— un director total, completo, objetivo que alcanzó a partir de convertirse en uno de los personajes más extraños del panorama cinematográfico mundial. Su actitud le llevó a desarrollar cada proyecto bajo unos criterios de control absoluto —sobre todo a partir de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*, aunque con su anterior colaborador James B. Harris había tenido una libertad que pocos directores de los cincuenta habían conseguido y él mismo había buscado la financiación para sus primeras películas— y a plantearse cada producción como un reto que, inevitablemente, le obligaba a concentrarse en el varios años.

Las películas que vamos a destacar en estas líneas están inmersas en las dos políticas de producción —control por parte del productor o Estudio y la libertad que el director consigue al producir sus propias películas—, lo que no resta valor al trabajo de Kubrick en cada caso, sino más bien reafirma la intención del director por sacar al máximo partido en cualquiera de las circunstancias de producción en las que se ha visto inmerso.

Una visión muy heterogénea de algunas cuestiones históricas que desde la pantalla hicieron reflexionar al espectador de la época porque, social y políticamente, le afectaron o afectarían directa e indirectamente con los años. Una visión que también define el fondo del trabajo de Kubrick, la uniformidad de un trayecto creativo en el que prevalecen valores humanos —contradictorios

por momentos— como el honor, la integridad profesional, la disciplina, la incompreensión...; en fin, las caras del ser humano que duda, se siente atemorizado y que busca salidas a sus inquietudes. Son retos que el director asume como algo personal y apasionadamente, porque sabe que si él mismo está satisfecho con la propuesta el público también responderá con igual interés.

2. LAS VISIONES DE LA HISTORIA

El itinerario que vamos a mantener es el de la producción, por cuanto los argumentos se ven afectados por las circunstancias sociales, políticas y culturales que se dan en cada momento. Así nos moveremos en el marco de la Primera Guerra Mundial (*Senderos de gloria*, 1957), bajo la sombra del Impero Romano (*Espartaco*, 1960), en un escenario de tensión —la Guerra Fría— entre las dos grandes potencias (*¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*, 1963), en un futuro posible (*2001, una odisea del espacio*, 1968), en un ambiente hostil y agresivo en el que se enfrenta el individuo descarriado con la sociedad-Estado que busca readaptarlo hacia el buen camino (*La naranja mecánica*, 1971), con el trasfondo de la guerra de los Siete Años (*Barry Lyndon*, 1975) y con Vietnam marcando la formación de la retaguardia (*La chaqueta metálica*, 1987).

Las cuestiones sobre las que vamos a trabajar tienen que ver con el contexto en el que se desarrolla la historia-argumento de la película, los personajes y su función dentro de la misma y la evolución dramática del relato — principio, nudo, desenlace— delimitada por una intensidad emocional reflejada no sólo en los personajes sino proyectada también en los espectadores. Es decir: la época, los protagonistas, el espacio y el tiempo, por entender que estos son los aspectos que, en líneas generales, se deben valorar para comprender mejor la visión que se hace de la Historia.

2.1. Senderos de gloria (Paths of Glory)

Se parte en este caso de unas historias reales, unos datos que documentan lo acontecido en el desarrollo de la Primera Guerra Mundial. El fusilamiento de inocentes durante este conflicto fue investigado por numerosos historiadores desde los años treinta del siglo XX. Teniendo como referencia estos textos y, especialmente, la novela de Humphrey Cobb «Paths of Glory», Kubrick y sus colaboradores —Calder Willingham y Jim Thompson— firmaron un guión de gran dureza en su fondo que, ineludiblemente, llevó emparejada una estructura formal de gran impacto.

La historia se centra en el fracaso que las tropas francesas han de asumir al no conseguir alcanzar una colina dominada por los alemanes en plena guerra mundial, en 1916. Tal fracaso obliga al general Mireau a convocar un consejo de guerra y juzgar a tres soldados elegidos al azar para convertirlos en chivos expiatorios, ocultando otros secretos personales, en especial aquellos que le puedan convertir en el hazmerreír de Francia.

El proyecto, más allá de las concesiones³, fue asumido plenamente por Kirk Douglas como productor y actor principal, quien se rodeó de un grupo de actores —más o menos conocidos— que le dieron la réplica necesaria para situar a cada uno —y lo que representaban— en el lugar correspondiente. Cabe mencionar, especialmente, la presencia del actor Adolphe Menjou⁴, uno de los más polémicos colaboradores de la Comisión de Actividades Antiamericanas en 1947-48; Kubrick tuvo el acierto de confiarle el papel del general Broulard, personaje cuyo cinismo le confiere un aire de serena tranquilidad que le lleva a aplicar el rigor castrense con una arbitrariedad sorprendente. Resulta también singular George Macready en el papel del general Mireau.

Sin duda, la credibilidad de cada personaje viene dada por la actitud que asumen en los momentos más intensos, intencionadamente remarcados por una puntual iluminación —un excelente trabajo de George Krause— que les apoya en su definición y actitud vital y en su relación con los demás oficiales y soldados.

Situados en el contexto histórico (Francia, 1916), se nos habla de soldados abatidos que logran contraatacar sin descanso; de tierras de nadie surcadas por más de 750 kilómetros de trincheras; de un frente que apenas cambió a lo largo de dos años: «Los ataques victoriosos se medían en cientos de metros y se pagaban con cientos de miles de vidas humanas»⁵. En fin, de la tragedia vital de quienes se encuentran inmersos en una contienda gris, de la que apenas saben si servirá de algo.

Desde el principio Kubrick delimita un tiempo real —apenas cuatro días— y dos espacios: el château y la trinchera, los amplios y deslumbrantes salones frente a la estrecha y lúgubre trinchera-cárcel; ámbitos con una gama lumínica especialmente diferenciada. Habla de un estamento dominador —la oficialidad— y de otro dominado —la tropa, los soldados de a pie—. Entre

³ De muchos es conocida la intención del propio Kubrick de conseguir que una versión más comercial que había escrito fuera la que definitivamente se llevara a cabo. La incontestable negativa de Douglas permitió disponer de una obra maestra definitiva.

⁴ Cf. Gubern, Román: *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona. Anagrama. 1987. Págs. 38 y ss.

⁵ Del comentario de la película. Los diálogos que aparecerán a lo largo de este texto han sido extraídos del visionado de las películas.

ambos, como punto de vista, apoyo que el director concede al espectador, se encuentra el coronel Dax («el mejor criminalista de Francia»), un personaje con los pies en el suelo, que sabe ver la realidad en medio de la maraña de ideales que le hacen escuchar siempre sus superiores, a quienes no les importa el lado humano de aquellos que siembran las trincheras, sino sólo sus posibles nuevas medallas que pueden llegarle tras la muerte de los infelices.

Consciente de que ésta es la idea principal, Kubrick se mueve en el juego que mantienen, tanto al principio como al final, Broulard —como director de operaciones, que no se mancha las manos— y Mireau —que busca alcanzar la fama del hábil jefe de campo—. Los dos, en cualquier caso, necesitan del que se tiene que arrastrar por el frente para conseguir los objetivos, aunque sea con su muerte. Los caprichos de la política no tienen nunca en cuenta los sacrificios de los que, en definitiva, han de entrar en acción. Por eso Mireau no acepta ningún atisbo de cobardía, por eso el Mayor Saint-Auban que le acompaña en un acto de relaciones públicas por las angostas trincheras —en las que se agachan cada vez que un obús cae cerca— se atreve a decir que «hay que atajar el mal antes de que se extienda» cuando deciden separar a un soldado —aquejado de una «neurosis de guerra»— del regimiento.

La imagen que Kubrick ofrece de los soldados a lo largo de la trinchera es muy plástica: la tragedia se palpa en los rostros embarrados y sucios de todos aquellos que sólo quieren —en apariencia— matar alemanes (porque así se lo dice Mireau); también dejan traslucir que les gustaría estar en su casa, con su familia, algo que debiera estar en contra de los ideales patrióticos de todo soldado. Esta visión se completa con una conversación clave para entender el desarrollo de los acontecimientos y de los tres personajes que participan en la misma:

Mireau: Dígame, coronel. ¿Qué tal fue anoche en el sector?

Dax: Nos atacaron con la artillería. 29 heridos, señor.

Mireau: Sí, los he visto en la carretera. Es algo imperdonable. Estúpidos. Todos agrupados como moscas pidiendo que alguien les aplaste.

Saint-Auban: Parece que nunca aprenderán. Cuando se ven bajo el fuego de artillería, siempre se agrupan. Instinto de rebaño, supongo; digamos, de los animales en peligro.

Dax: Pues a mi me parece una reacción muy humana. ¡O acaso usted no ve la diferencia, Mayor!

Mireau: ¡Oh, sí, muy lamentable! Por supuesto.

Es la reacción de quien está observando el conflicto desde la retaguardia —a través de los prismáticos— y de aquel que está con el soldado, a pie de

trinchera, y se arrastra con él bajo el fuego enemigo. Para los residentes en el château las muertes son «un precio terrible a pagar»; para Dax es el calor del ser humano, débil, incomprendido, abandonado a su suerte, lo que realmente se paga. Es aquí donde se sugiere la conciencia de cada uno: sobre todo al hablar de patriotismo. Mireau dice que «un patriota siempre es un hombre honrado», mientras que Dax le recuerda las palabras de Samuel Johnson —el general no ha oído hablar de él— para quien el patriotismo «es el último refugio de los villanos», expresión que provoca mucho más a Mireau.

El debate sobre el honor, el patriotismo, la defensa de la patria —a la que retornarán durante el juicio—, pierde aparentemente su fuerza cuando Dax decide avanzar hacia la colina con su regimiento⁶. No obstante, sus dudas internas sobre la efectividad de dicha acción las proyecta Kubrick en los tres personajes que tienen que reconocer el terreno previamente: el teniente Roget, el capitán Paris y el soldado Lejeune; personajes que permiten al director perfilar los estamentos de mando, el miedo humano y cómo los errores han (deben) ser asumidos. No obstante, resulta evidente que el grado militar da seguridad ante eventuales denuncias: la endogamia permite actuaciones irreflexivas que no tienen porqué justificarse (es lo que dice Roget a Paris cuando éste le comenta que está metido en un lío: «Y tú en uno peor. Primero, insubordinación; segundo, amenaza a un superior; tercero, desobedecer una orden e incitar a otros a desobedecerla...»).

La obediencia a los mandatos de los superiores son asumidos paulatinamente por todos aquellos según su escalafón. Y la fe ciega que los soldados tienen en Dax también se rompe en aquella pieza del engranaje —el teniente Roget— que ha demostrado cobardía —y por lo tanto es digno de un consejo de guerra—. También se rompe cuando Mireau, al ver que no sale el resto de la tropa en ayuda de Dax y su regimiento, decide bombardear sus propias trincheras, y es desobedecido por el capitán de artillería Rousseau, quien cumple escrupulosamente su deber al no disparar sobre fuerzas propias sin orden por escrito. ¿Qué supone un 30% de bajas humanas si con ello puedo conseguir un ascenso?, se dice para sus adentros el general Mireau cuando da la orden (aunque ya había hecho anteriormente sus estimaciones, porcentajes fríos que evidencian la cruda realidad de los acontecimientos históricos⁷). Es aquí cuando el valor, la cobardía, se muestran más evidentes atendiendo al grado militar y según se esté más o menos cerca de los acontecimientos. La orden de

⁶ Por cierto, nunca un coronel volvería arrastrándose sobre sus pasos para ver por qué no sale la unidad que falta. Se conectaría por teléfono de campaña o enviaría un enlace. Se puede entender esta escena como un fallo de la película.

⁷ Las cifras del conflicto apuntan que intervinieron en el mismo alrededor de 65 millones de soldados, de los que 21 millón resultaron heridos y 10 millones perdieron la vida.

mando evoluciona del más fuerte al más débil, siendo juzgado éste por haber obstaculizado las aspiraciones del primero («¿Por qué —dice Ferol camino de su ejecución— tengo que morir? Yo luché en el campo de batalla»).

La desobediencia exige un castigo —de nuevo surge lo comentado anteriormente: «hay que atajar el mal antes de que se extienda»—. Mireau pretende tapar su error con cientos de ejecutados, para terminar —por consejo de Broulard— con un sorteo: un soldado por cada una de las tres unidades. Sólo desde la oficialidad se puede decir lo que es posible o imposible; nunca un «canalla, bandido o rastro» podrá hacer este tipo de comentario: eso es insubordinación. Por eso la acusación formal es: «Cobardía ente el enemigo. De traición a la Patria».

Con este principio, el consejo de guerra se mueve entre las dos conciencias que sostienen la historia y que, más allá de la farsa que rodea la puesta en escena que logra diseñar Mireau —fiscal, tribunal, Dax como abogado defensor— (la misma en el momento de la ejecución, con los grupos bien diferenciados ante los tres soldados: que morirán «magníficamente»; es decir que saben representar su papel), confirman cómo un miembro de la oficialidad es capaz —con el fin de ocultar su incapacidad para el mando— de manipular los acontecimientos, de sacar a la luz la evidente fragilidad del débil ante los hechos consumados: no existen pruebas, no hay testigos... por eso tampoco hay registro de lo que se dice en el consejo y no tienen valor las hazañas anteriores realizadas por los infelices soldados. Del alegato del fiscal (el Mayor Saint-Auban) se puede extraer: «lo de ayer, el lamentable ataque de ayer... dicho ataque es una mancha en la bandera de Francia y una mancha en el honor de todo hombre, mujer y niño de la nación francesa». Sin embargo, y ante la indefensión, Dax compone un alegato en estos términos:

«Caballeros. hay momentos en los que me avergüenzo de mi condición de ser humano. Y este es uno de ellos... El ataque de ayer no es ninguna mancha para el honor de Francia, y tampoco es una vergüenza para los soldados de esta nación. Pero este consejo de guerra sí es una mancha y una vergüenza. El proceso seguido contra estos hombres es una burla de la justicia humana. Caballeros del consejo, declarar culpables a estos hombres será un crimen que les pesará hasta el día de su muerte. Me resulta difícil de creer que ese noble impulso humano: la compasión por otros, no esté presente en esta sala. Por ello, humildemente les pido que sean clementes con ellos».

Está claro que Dax señala con el dedo a Mireau y a todos los oficiales que juegan fríamente con las vidas de aquellos que la expusieron entre las alambradas y los disparos del enemigo. Mientras saludan el inicio de la contienda con un brindis de coñac, y ven por los prismáticos la actuación de los

soldados en la lejanía, creen que sus hombres tienen tiempo para comprobar qué es lo que hacen o dejan de hacer sus compañeros: «¿Tiene usted testigos de lo que dice?». Ante su indefensión se permiten la acción cruel y despiadada de decidir sobre la vida de los demás. El que el coronel Dax descubra al general Broulard que Mireau estuvo a punto de disparar sobre las propias trincheras permite una ligera esperanza (para Dax, los soldados y los espectadores). Pero si nos acordamos de lo dicho por el teniente Roget al capitán Paris, difícilmente podemos esperar comprensión hacia los condenados (porque también el general Broulard ha dejado muy claro que «Las ejecuciones serán un tónico para la división. Hay pocas cosas más alentadoras y estimulantes que ver morir a un ser humano», para continuar poco después diciendo que «los soldados son como los niños. Los niños quieren un padre estricto y los soldados disciplina. Una forma de mantenerla es fusilar a un hombre de vez en cuando»).

La historia del fusilamiento de tres inocentes es un ejemplo de la arbitrariedad de la vida del hombre llevada a los extremos que propician una guerra irracional, un conflicto surgido de los intereses de un pequeño grupo de personas, intereses un tanto oscuros que son los mismos que se proyectan sobre los personajes representados en los generales Broulard y Mireau y el teniente Roget, al tiempo que se intenta convencer con esa misma postura —cuando Broulard le ofrece el puesto de Mireau a Dax— a personajes que son inevitablemente manejados para alcanzar los objetivos (tanto Dax como los tres condenados, a los que el sacerdote intenta convencer con una ideas que permiten que se cometa semejante injusticia⁸). Es aquí cuando convergen valores como la dignidad y el respeto al ser humano, frente al sometimiento y la degradación. Es el momento de preguntarse, también, dónde está el enemigo, porque en todo enfrentamiento —la dialéctica de la ideas, de los acontecimientos— debe existir una referencia, una provocación, para que se produzca un resultado. No obstante, al idealista de Dax le queda el sabor amargo al descubrir que sus soldados son capaces de mostrar ternura —una vez más— antes del volver al frente.

Senderos de gloria recobra presencia en el mundo actual, en cualquier momento de la vida cotidiana, porque trasciende de los territorios castrenses y bélicos para alcanzar su plenitud en las acciones del ser humano. La His-

⁸ Una de las secuencias magistrales es la de la comitiva que se dirige hacia los tres fríos postes sobre los que se sujetarán los condenados: además de ver como incluso el malherido es colocado con su camilla para que no se caiga, al tiempo que el sacerdote le pellizca en la cara para que reciba los disparos despierto, comprobamos el efecto que tiene el enfrentamiento que provoca Dax entre el teniente Roget y el capitán Paris, que fue elegido por el primero para evitar que descubriera su cobardía y el consumado asesinato del soldado Lejeune.

toria en este caso se proyecta sobre la sociedad que la sostiene, los individuos son generadores de un encadenado de hechos que evidencian la deshumanización, el desengaño, la falsa apariencia, en la que la gente humilde tiene difícil alcanzar aquellas metas que otros se apropiaron en el ejercicio de su poder⁹.

Kubrick nos ofrece una visión de los hechos desde una perspectiva realista en la que el espectador puede sentirse vivo; si bien nos parece indudable que la visión que Kubrick hace ideológica y psicológicamente de los dos generales franceses, no deja de tener aspectos maniqueos. El documento visual —la reconstrucción de los escenarios— debe valorarse por su alto nivel, siendo uno de los ejemplos que desde el punto de vista didáctico se pueden utilizar sin ningún tipo de dudas. Es aquí donde se confirma otra de las preocupaciones —quizá obsesiones— del director a la hora de documentarse prolijamente y con gran rigor a la hora de conseguir las imágenes precisas y realistas sobre las que levantar la historia¹⁰.

2.2. Espartaco (Spartacus)

Inmediatamente después de *Senderos de gloria*, Kubrick decide asumir este encargo que le propone el mismo Kirk Douglas, una vez más productor¹¹ y actor principal. Llama la atención que se trate de una nueva aventura histórica, centrada un momento más pretérito y con unos ingredientes argumentales que, aunque no hubiese participado en su elaboración, tenían muchos puntos de contacto con los anteriores.

La acción se sitúa en una época definida desde las primeras imágenes:

«En el último siglo antes de la Era cristiana, Roma era el centro del mundo civilizado. Los orgullosos ciudadanos de la República romana no podían imaginar que quienes reducían a los demás a esclavitud terminarían convirtiéndose, a su vez, en esclavos. Por aquel entonces, y en la conquistada provincia griega de Tracia, una de las esclavas aumentó la riqueza de su amo dando a luz a un hijo,

⁹ La película tuvo muchos problemas de distribución a partir de su estreno. En diversos países europeos estuvo prohibida hasta varias décadas después.

¹⁰ No olvidemos que sobre la Primera Guerra Mundial se conservan abundantes archivos fotográficos que han permitido a muchos directores de cine conseguir una documentación de primera mano para dar con la ambientación y escenografía propia de la época y del conflicto.

¹¹ Como tal decidió que Anthony Mann, el director que inició el rodaje, abandonase la producción por resultar incompatible con sus propuestas y decisiones.

al que llamó Espartaco. Antes de que hubiera cumplido los 13 años, fue vendido para trabajar en las canteras. Allí, encadenado, bajo el látigo y el sol, Espartaco creció y se hizo hombre soñando con la abolición de la esclavitud. Los historiadores de la Roma pagana registraron el fracaso de su sueño, el total exterminio de su vida y sus esperanzas. Pero su recuerdo se mantiene vivo mientras los últimos vestigios de la esclavitud del hombre agoniza ante nuestros ojos. El sacrificio de Espartaco se convirtió en el triunfo de la humanidad».

El argumento de la película permite contemplar la Historia con una doble dimensión: el personaje del pasado —el gladiador que se rebela, la clase desfavorecida que no está de acuerdo con los privilegios que se han atribuido los romanos— y la novela que se origina sobre él desde la perspectiva de los años cincuenta del siglo XX y, consecuentemente, el guión y la película. Los historiadores contemporáneos de Espartaco se encargaron en su momento de recoger sus hazañas y su vida¹². Del autor de la historia publicada en 1951, el neoyorquino Walter Erigson Fast —más conocido como Howard Fast—, autor de diversas novelas sobre acontecimientos históricos, se debe recordar su pertenencia al Partido Comunista en la época de máxima actividad de la Comisión de Actividades Antiamericanas, circunstancia que a finales de los años cincuenta del siglo XX la industria del cine tenía muy presente antes de abordar una producción que pudiera provocar revueltas sociales (la actuación de la Legión Americana y otras asociaciones civiles). Lo mismo cabe decir del autor del guión, Dalton Trumbo, uno de los famosos «Diez de Hollywood» que fueron perseguidos por la triste y a la vez famosa Comisión del senador McCarthy, que tuvo que firmar con seudónimo en varias ocasiones pero que, con esta película, logró recuperar de nuevo su nombre¹³. Sin duda, la intervención de Trumbo y la novela de Fast dieron un mayor protagonismo al enfrentamiento social que recogía la película. Si a estas posturas añadimos la mantenida por Kirk Douglas —a quien la producción de *Senderos de gloria* le había situado en el ala izquierda de Hollywood— y la del propio Kubrick, completamos la referencia de un equipo de producción bastante identificado. A ello habría que añadir que el régimen instaurado en la URSS, contempló siempre con simpatía la figura del gladiador. Se admiraba en él su valor ejemplificador y pedagógico, en tanto en cuanto simbolizaba una rebelión contra un poder constituido y dominador, lo que además permitía hacer hin-

¹² El periplo de Tracio (Espartaco) se puede encontrar en cualquier diccionario histórico. No obstante podemos recordar los textos de Plutarco, Salustio, Tito Livio y, entre otras, las diversas «Historias de Roma» que se han publicado.

¹³ Gubern, Román: *op. cit.* pp. 91-92.

capié en la historia —su sentido— como algo movido por la lucha de clases. Por ello Espartaco formó parte de la mitología estética de la extinta Unión Soviética (por ejemplo, sus adaptaciones en forma de ballet fueron emblemáticas al respecto).

La historia de un hombre que se rebela contra su destino —¿Hubiese sido igual si Espartaco en vez de estar picando en las canteras fuera un miembro del Senado romano?— no deja de ser un argumento muy manoseado por Hollywood desde los primeros años del siglo XX. Los diversos y más significativos momentos que la historia social y política ha ofrecido desde 1898, dieron facilidades a la industria del cine para atrapar y adaptar a su antojo dichos acontecimientos que, sin duda, más allá de una plasmación realista de los hechos intentaron incluir en los argumentos algunas de las cuestiones más candentes en el momento de su producción¹⁴.

Aparentemente nos encontramos con una película «de romanos», una película histórica que, ineludiblemente, hay que verla desde dos posturas: el rigor histórico y la validez de los hechos desde la perspectiva de los años sesenta. El rigor histórico puede ser, como ya hemos comentado, discutible: del personaje principal, de Espartaco, se dejan en el tintero algunas cuestiones; una fundamental es: ¿por qué no se habla de su etapa en el ejército romano?, ¿Por qué se le ve inmerso en la dinámica de la escuela de gladiadores tras pasar —o vivir, según se menciona en la presentación— por unas canteras, justificando su pasado con cuatro apuntes? De los personajes que aparecen, y sin excedernos en una exhaustiva relación, cabe hablar de que no se justifica la presencia, fuera de la ciudad, de las legiones de Marco Craso; tampoco se definen especialmente los personajes que aparecen en el Senado, en donde surge un —históricamente inexistente— Graco¹⁵, que sólo en una magnífica conversación con Lentulo Batiato, el dueño de la escuela de gladiadores, nos habla de su decadente vida como ejemplo de la aristocracia romana de la época; habría también que analizar con detalle aspectos de la

¹⁴ En el caso concreto de Espartaco se recuerdan dos versiones anteriores a la de Kubrick. La primera (*Spartaco Il gladiatore della Tracia*, 1913; dirigida por Enrico Vidali) no se ajusta para nada a la historia, estableciendo unos vínculos entre Craso y Espartaco fuera de lugar; la segunda (*Spartaco*, 1952; dirigida por Riccardo Fedra) resulta, en bastantes aspectos, más interesante. Ambas películas, en sus resultados creativos, consideramos que no están a la altura de las circunstancias; las dos se produjeron en momentos en que la industria cinematográfica italiana apostaba por el cine espectáculo sin importarle el reciclaje de escenarios y decorados que fueron aprovechados por las más diversas producciones. Como anécdota, podemos decir que en pleno auge del «peplum», Sergio Corbucci dirigió *El hijo de Espartaco* (1960), para mayor gloria de Steve Reeves, su protagonista indiscutible.

¹⁵ Nada que ver con los famosos hermanos Graco, nietos de Escipión «el africano».

ambientación: decorados, atrezzo, vestuario, que inevitablemente sugieren la existencia de algunos desajustes, algunos escenarios son anteriores y posteriores a las fechas en las que tuvo lugar la hazaña de Espartaco (73-71 a. C.), que fue derrotado por Craso en Silaro.

No obstante, y más allá de sentar estas precisiones, desde la perspectiva del año de su producción, la película encierra muchas más virtudes que defectos, porque la grandeza de disponer de películas como *Espartaco* sólo se valora cuando se trata de comprender, desde un tiempo presente, el pasado y alcanzar a entender el valor de la historia, de su mensaje, de la existencia de ciertos personajes, desde una época reciente igualmente compleja, ideológicamente heterogénea y socialmente conflictiva.

En el argumento se aprecian, desde las primeras imágenes, algunos puntos de contacto con lo comentado en *Senderos de gloria*, especialmente cuando el centurión que acompaña por la cantera a Lentulo Batiato para seleccionar a los futuros alumnos de su escuela de gladiadores, y dice al dirigirse hacia Espartaco: «Morirá azotado. Eso impresiona a los esclavos», idea que continuará cuando Batiato se dirija a todos nada más llegar a su escuela; entre otras cosas señala que «a un gladiador hay que cuidarlo como a un caballo» para decir poco después que «se os enseñará a usar la cabeza. Un cuerpo fuerte con un cerebro débil se quiebra al primer embate». Bien, se habla de adiestramiento cara a la acción intuitiva, hacia la destreza y habilidad del gladiador, nunca se puede pensar que Batiato se refiera a la utilización inteligente de la mente, pues como inmediatamente apunta Marcelo, el lanista del centro ante la pasividad de Espartaco a su provocación, «veo que eres inteligente y eso es peligroso para un esclavo».

Espartaco no fue un hombre culto, pero aprendió rápidamente porque la vida fue un cúmulo de experiencias que enriquecieron sus días. No sólo ha tenido que sobrevivir mil y un contratiempos, sino que también hubo de moverse al margen de una amistad que le permitiera sustentar alientos y esperanzas. Quizá la dureza de ese itinerario es el que le lleva —por lo menos en la película— a que las primeras palabras que cruce con Varinia sean «¿Te han castigado?». Es un hombre que no puede soportar el empleo de la fuerza; sin embargo, se ve obligado a luchar con los demás, a mantener un duelo sin fin con todo lo que le rodea. Resulta muy interesante en este sentido que en la película Kubrick decida resolver el primer combate de Espartaco de manera que no sea dado muerto y, sin embargo, él no provoque la de su contrincante, sino que éste sea herido por un guardia de la escuela y rematado por Marco Craso, cuando el patricio y sus amigos visitan la casa de Batiato. En igual medida muestra su lado irónico cuando Claudia, una de las acompañantes de Craso, tras elegir a las dos parejas que han de luchar a muerte ante ellos, dice:

«Siento compasión por esos infelices. Tendrán mucho calor con esas túnicas. Que lleven sólo lo que exige el decoro»¹⁶.

Precisamente el decoro, la moralidad, va a ser otro de los aspectos que se perfilan a lo largo de la historia, a partir de dos propuestas: la de los gladiadores (especialmente en la relación entre Espartaco y Varinia) y las de los patricios y aristócratas romanos. Una doble perspectiva de lo que se entiende y valora en cada uno de los estratos sociales dibujados. Desde la mirada, la compasión convertida en cariño de los esclavos, hasta la doble actitud consentida en el seno de una Roma de intrigas senatoriales y cultos entendidos según convenga, como responde Graco a Julio César cuando compra un animal para ofrecer en sacrificio: «En privado no creo en ninguno, en público debo creer en todos». A lo que podría añadirse que el amplio panteón romano, en gran parte importado de las conquistas, se canalizó más hacia la superstición que hacia la religión en sentido estricto, entendida con el significado utopista de los cristianos de las primeras persecuciones.

Kubrick reforzó visualmente una secuencia clave en el encuentro entre Batiato y Graco en casa de éste. Más allá de las intenciones del encuentro y de otras cuestiones que se comentan, sorprende la siguiente conversación:

Batiato: Zenobia ha engordado un poco desde que te la vendí.

Graco: Así me gusta más.

Batiato: Sí, está mejor.

Graco: Tú y yo tenemos cierta inclinación por la gordura. La gordura hace a uno razonable, amistoso y flemático. Te has fijado en que los tiranos más crueles son invariablemente flacos.

Batiato: A pesar de tus vicios, eres el romano más generoso de nuestro tiempo.

Graco: ¡Vicios!

Batiato: ¡¡Mujeres!!

Graco: Desde cuando las mujeres son un vicio.

Batiato: Tal vez sea mejor llamarlo debilidad o propensión. Espero no haberme equivocado ahora. Todos saben que incluso tu caballerizo y mayordomo son mujeres.

Graco: Soy el hombre más virtuoso de Roma.

Batiato: ¡Ah!

¹⁶ La Roma republicana, y en cierto modo la de los primeros tiempos de Augusto, tuvo, a su manera, un arraigado sentido moral y una gran austeridad en numerosos comportamientos. El sustrato campesino impregnó de valores cívicos a una gran parte del entramado social. La Roma de Espartaco, fue una Roma preimperial y en ese sentido —sin perjuicio de la específica personalidad de Craso— las palabras puestas en boca de las mujeres pueden ser asumidas históricamente, y también ser discutibles en un contexto social más amplio.

Graco: Me rodeo de esclavas para respetar la moralidad. Esa moralidad que ha hecho posible que Roma robara dos terceras partes del mundo a su legítimo dueño, basada en el respeto al matrimonio y en la familia romana. Confieso que me gustan las mujeres. Soy por naturaleza polígamo y no quiero contraer matrimonio porque eso representa un compromiso que mi carácter impediría cumplir.

Batiato: ¡Ah, comprendo! Y tú eres hombre al que no le gusta comprometerse. ¿Verdad?

Graco: Exacto.

Batiato: Pues debe de ser muy comprometido verse rodeado de tanta belleza...

Graco: (sonrisas) Lo es.

La sinceridad de Graco viene corroborada con la actitud, por ejemplo, de Marco Craso, un patricio que busca disfrutar de todo lo que su poder le permite y no repara en manifestar su bisexualidad: «Comer es una cuestión de apetito y el apetito no tiene nada que ver con la moral... Por tanto, ningún apetito es inmoral»¹⁷ (Kubrick lo refuerza en algunas escenas: bien sea por el lado de Varinia —o de cualquier otra mujer—, bien por el lado de Antonino, un esclavo de altura intelectual que le regaló el gobernador de Sicilia y que lo acoge como ayudante personal. En este sentido Varinia se convierte en el punto de encuentro entre dos personalidades muy distintas: Craso y Espartaco, vínculo que Kubrick mantiene a lo largo de la segunda parte de la película).

La integridad de espíritu que defiende Espartaco, tiene varias manifestaciones. La primera el no doblegarse a ser considerado un animal (cuando en la escuela le ofrecen a Varinia para un encuentro sexual); una segunda, y más importante, cuando tras los primeros saqueos encuentra a toda su gente obligando a dos nobles a luchar entre sí:

«Nobles romanos luchando como fieras salvajes. Y sus amos [y se dirige a los gladiadores] apostando a quien morirá primero... Soldad las espadas y marcharos [le dice a los nobles]»¹⁸.

¹⁷ En la versión que circuló durante muchos años sólo se disponía de un plano en el que Antonino está lavando a Craso, y esta escena estaba cubierta por una cortina. La inclusión de todos los planos retirados por la censura estadounidense permiten contemplar la secuencia completa y unos diálogos que explicitan más la actitud vital de Craso: ¿fue lo más conveniente para la película? ¿Se ajusta realmente a la historia de los hechos? Nos inclinamos más a entender un mensaje de permisividad que ya se apuntaba entre ciertos sectores sociales de finales de los años cincuenta, y que ya se señalarían con más detalle en otras películas de los sesenta.

¹⁸ La historia recuerda que Espartaco sí convirtió en gladiadores a numerosos romanos cuando celebró los funerales por su amigo Criso.

Me hice una solemne promesa: que si escapaba de este antro moriría antes que ver a dos hombres luchando a muerte... ¿Qué somos, Criso? ¿Nos hemos convertido en romanos? ¿No aprendimos nada? ¿Qué nos ocurre?

No podemos ser un banda de ladrones borrachos (al tiempo le dice alguien: ¿Y qué quieres que seamos?) ¡Gladiadores! Un ejército de gladiadores. Nunca se dio un ejército igual. Un buen gladiador vale por dos soldados romanos...».

Esta secuencia determina el enfoque de la lucha de Espartaco y su gente contra Roma, los sucesivos enfrentamientos, las batallas airosas y hasta el irremediable final, la gran contienda, el definitivo combate en el que Espartaco convierte su leyenda en mito y su personaje logra difuminarse entre los cuerpos de todos los que creyeron en él. En un duelo que había reafirmado Craso cuando habla especialmente con Antonino teniendo al fondo la ciudad de Roma: «Sólo hay una forma de tratar con Roma. Debes servirla. Debes humillarte ante Roma. Debes arrastrarse a sus pies. Y, sobre todo, amarla».

La película está excelentemente planteada en sus dos partes. En la primera Espartaco es un esclavo doblegado en la cantera y en la escuela de gladiadores; son espacios cerrados —el primero por las cadenas que le impiden moverse libremente—, claustrofóbicos —su celda en la escuela tiene en la parte superior una reja por la que es vigilado como todos su compañeros—, que no hacen más que endurecer su piel. En la segunda, Kubrick le hace moverse por espacios abiertos, amplias llanuras, con total libertad: aunque es una libertad aparente, pues no sólo sabe que Roma le cerca por doquier, sino que se controla —la tragedia va por dentro— al ver a todos los infelices que creen en sus ideales y le siguen dejando un río de sangre que le hace dudar. De las dos trasciende la idea principal de la película: la libertad, esperanza en dejar la esclavitud, que en muchos casos —en casi todos, irremediabilmente— sólo se alcanza —y la alcanzan— con la propia muerte; algo que pudiera interpretarse como, y a pesar de todo, una concepción cristiana de la existencia del ser humano, la verdadera vida necesita de la muerte para conseguirse. Un apunte necesario para Kubrick —de su peculiar sello creativo— se encuentra en la escena final en la que Batiato acompaña a Varinia y su hijo hacia la libertad (aunque, según los datos históricos, la salida de la ciudad sea diferente).

Más allá de lo comentado sobre los apreciables desajustes históricos, geográficos y de personajes, nos llama la atención que Kubrick no haya desarrollado más la figura de Craso¹⁹, porque tiene muchos puntos de referencia

¹⁹ Que con César y Pompeyo constituyó el primer triunvirato de Roma. Inteligente político y hombre de una gran fortuna personal, se vio relegado en la historia por la figura de Julio

con el general Mireau de *Senderos de gloria*, sobre todo en lo que se refiere a la ejecución de unos representantes de las divisiones-unidades de combate ante los síntomas de cobardía o flaqueza que mostraron en el frente de batalla (un hecho histórico en ambos casos). Lo mismo debemos decir de un Espartaco crucificado al final de la historia. En este caso creemos que la responsabilidad hay que dársela a Kirk Douglas, puesto que Kubrick, como ha comentado en varias entrevistas, no tuvo la libertad necesaria como para poder hacer cambios en el guión y afrontar los hechos desde otras perspectivas. Sólo su intervención —no acreditada— en el primer montaje, le permitió concretar algunos momentos y hacerlos más efectivos de cara al espectáculo; aunque el resultado final se deba al actor y productor.

Como ya hemos comentado, se trató de un encargo y que cuando llegó al rodaje fue en el momento en que Anthony Mann había sido despedido por Douglas. Aunque Kubrick se hizo con el «control» de la película, el actor le demostró desde el primer día que sólo estaba allí para ajustarse a un guión ya aprobado (recordemos que el actor llevaba trabajando en este proyecto desde 1958 a través de Byrna, su productora). Creemos que de haberse tratado de un argumento pasado por las manos del director, hubiese surgido una película mucho más histórica al tiempo que mucho más ideologizada. Al margen de estas conjeturas, la explicación de la Historia cuenta con una referencia audiovisual de gran altura y un ejemplo digno de contemplarse en su versión íntegra²⁰.

2.3. ¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)

En este proyecto Kubrick abre una nueva vía al estudio del hombre, de una sociedad, en un momento histórico muy concreto: la Guerra Fría, el enfrentamiento entre las dos grandes potencias surgidas tras la Segunda Guerra Mundial. El lanzamiento de las bombas atómicas generó una inquietud política mundial que se tradujo en una serie de extraños «estados de ánimo»

César, que sería el que acabase alzándose con el poder en Roma hasta el momento de su asesinato. Conviene recordar que en la película César aparece de una manera tangencial (interpretado por el actor John Gavin) como amigo de Graco.

²⁰ Se trata de la primera película en la que sale una mujer embarazada (Varinia). La película recibió cuatro Oscar de la Academia de cine: Peter Ustinov, como actor secundario; Russell Metty, por la fotografía (color); Alexander Golitzan, Eric Orbom, Russell Gausman y Julia Heron, por la decoración (color); y J. Arlington Valles y Bill Thomas, por el vestuario (color). Además fueron nominados Robert Lawrence, por el montaje, y Alex North, por la música.

en los más diversos individuos; especialmente, entre la clase política y militar, constituidos en defensores de los valores morales de un país.

En esta película nos acercamos a la Historia desde una perspectiva de ficción, en la que su director recrea una situación política disparatada, en un contexto sociológico determinado, con grandes dosis de ironía y crítica, remarcando personalidades como referencias ineludibles a actitudes nacionales que enfrentan la diversidad de posturas democráticas y autoritarias.

Puede sorprender, sin duda, que un general —Jack D. Ripper— decida atrincherarse en la base aérea que dirige con el fin de llevar a cabo el «plan de ataque R», con el que se sabe responsable del envío de varios B-52 sobre territorio soviético con el fin de destruir diversos objetivos militares, porque son los únicos culpables de la fluorización del agua, un plan de exterminio de todos los capitalistas. El plan le obliga a desconectarse del exterior y no aceptar ninguna orden. Su ayudante, el Mayor de la RAF Lionel Mandrake, intenta convencerle del error que está cometiendo. Su superior, el general Turgidson, no da importancia al asunto hasta que asiste a una reunión de emergencia que se celebra en el Pentágono, con el presidente, su Estado Mayor y sus asesores en torno a la mesa. Mientras deciden que una división asalte la base de Ripper y logren obtener la clave para hacer regresar a los bombarderos, el presidente habla con su homólogo ruso e intenta convencerle de que solucionará todo antes de que suceda lo peor. Cuando consiguen que los aviones regresen a la base —menos los abatidos por los soviéticos— se dan cuenta de que uno está fuera de control, consiguiendo lanzar la bomba sobre uno de los objetivos previstos. Al final se busca una solución para que los soviéticos no reaccionen a esta provocación; dicha salida viene de la mano de un científico, antiguo nazi, que intenta regenerar la raza en las décadas siguientes.

El extraño disparate que elabora Kubrick queda muy bien definido en las personalidades que logra reunir para desarrollar la trama. Por un lado Ripper y Mandrake, locura y cordura, angustia psíquica —paranoia— y serenidad de espíritu; por otro la extraña actitud del general Buck Turgidson, personaje absurdo que no es capaz de comprender el alcance de los acontecimientos y sólo piensa que esta reunión le ha interrumpido su encuentro amoroso; por último, la relación presidente Muffley, general Turgidson y doctor Strangelove, desarrolla un final que tiene mucho que ver con la trayectoria del mayor T. J. King Kong, como el dejarse llevar, cual cabalgadura, por la bomba atómica que consigue soltar finalmente.

La película arranca con una información pertinente —que no va a ser mencionada por los protagonistas hasta el último tercio de la historia— que permite descifrar una clave: «Hace ya más de un año que han venido circulando privadamente, entre los líderes de occidente, rumores de fabricación, por parte de la Unión Soviética, de lo que siniestramente se ha dado en lla-

mar el «arma definitiva», un dispositivo apocalíptico». Se sabe donde ocultan dicha arma pero no saben para qué sirve. El misterio, pues, está presente en el fondo de las conversaciones que se establecen entre el presidente Mufley y el mandatario soviético y su embajador.

Si nos acercamos un poco a la obsesión que Occidente manifiesta sobre el comunismo, entenderemos la primera arenga de Ripper, su conversación con Mandrake y la preocupación que el embajador soviético despierta en el general Turgidson durante la reunión y al final de la misma. Por los altavoces de la base Ripper dice a su gente:

«El comunista desprecia la vida humana, incluida la gloria. Y por esa razón quiero que sepan que deben extremar la vigilancia. El enemigo puede llegar individualmente o puede llegar en grupo, incluso puede vestir el uniforme de nuestras tropas. Pero venga como venga, debemos detenerle²¹. No podemos permitirle que acceda a nuestra base.

Y ahora les daré tres simples reglas: 1.^a) No confíen en nadie. Cualquiera que sea su uniforme o rango, a menos que le conozcan personalmente. 2.^a) Sobre toda cosa o persona que se acerque a 200 metros de la base, deben abrir fuego. 3.^a) En caso de duda, disparen primero y pregunten después. Prefiero que haya unas cuantas víctimas accidentales antes que perder la base y su personal por algún descuido.

Cualquier variación de estas reglas se me consultará personalmente. Y ahora, para concluir, quiero decirles que en los dos años que he tenido el privilegio de ser el oficial de mando, siempre he esperado lo máximo de ustedes y hasta ahora no me han decepcionado.

Hoy, la nación cuenta con nosotros, y vamos a responder. Suerte a todos».

Se da una señal de alerta, se requisan todas las radios de la base, se interrumpen las comunicaciones con el exterior. Ripper se atrinchera en su base —su fuerte— y emprende una absurda escalada de violencia que tiene que acabar como realmente finaliza: pegándose un tiro en la cabeza. Sorprende un personaje que Kubrick nos lo muestra siempre en su locura y en unas acciones siempre contundentes —como cuando coge la ametralladora con las manos y dispara hacia el exterior— y evita —obviamente por la censura de la época— que veamos el desenlace: sólo nos deja escuchar el ruido del dis-

²¹ Cabe apuntar que en *Senderos de gloria* Kubrick también dejó constancia de esta posibilidad, cuando Mireau da la orden para que la artillería dispare sobre su propias trincheras.

paro; es el miedo del perdedor a que el enemigo sepa la clave, es la antesala de una tortura que no se quiere sufrir por miedo al dolor ineludible; o en una clave más existencialista, muy en boga por los años en que se realizó la película, especialmente en Europa, la manifestación del desprecio que puede llegar a sentir un individuo por los valores de la sociedad que le rodea. Aunque en este caso lo presente de forma aparentemente crítica y caricaturesca —concepto, el de caricatura, que preside todo el desarrollo de la cinta, y que pudiera extrapolarse a la forma de ver la situación política que tuviera Kubrick en aquellos años—.

Cuando el mayor King Kong, desde su plataforma volante dice «estamos en guerra nuclear contra los rusos. Nuestro patriotas cuentan con nosotros», está escenificando las ideas de Ripper, por eso muestra inmediatamente otro de los símbolos de la estética estadounidense: el sombrero de cowboy que guarda en la caja fuerte junto con los sobres con las claves secretas de su actuación. Su gran caballo —un B 52— se oculta a los ojos —radar— soviéticos —indios— y asume el orgullo del Séptimo de caballería que sale en busca del enemigo con el fin de salvar a los suyos.

Con estas imágenes —iconos representativos del ser de un país—, la historia se concentra en dos espacios: la tierra y el cielo, la política internacional y la actuación de políticos y militares, dos grupos de control-poder que, en más de una ocasión, han mostrado sus discrepancias, su antagonismo o irreconciliable convivencia. Se refiere a la razón de ser de muchos países orientales y occidentales, el orgullo de sus dirigentes y el incontestable ejercicio de poder. En la primera conversación que mantiene Ripper con Mandrake ya apunta, desde su locura, unas palabras para la reflexión:

«¿Recuerda lo que dijo Clemenceau²² sobre la guerra?: *La guerra es demasiado importante como para dejársela a los generales.* Cuando dijo esto, hace 50 años, puede que tuviera razón. Pero hoy la guerra es demasiado importante como para dejársela a los políticos. No tienen tiempo, ni entrenamiento, ni conocimiento de la ciencia estratégica.

No puedo quedarme de brazos cruzados mientras la infiltración comunista, el pensamiento comunista, la subversión comunista y la conspiración comunista internacional socaban y corrompen nuestros valiosos fluidos corporales».

²² Se refiere a Georges Clemenceau (1841-1929), político francés de izquierdas que impulsó una campaña para la rehabilitación de Dreyfus y asumió la presidencia de la república francesa en 1906-09 y 1917-20. En 1919, como presidente de la Conferencia de París, negoció el tratado de Versalles de 1919.

Políticos o militares. ¿Quién debe decidir? Esa es la cuestión que se pone sobre la mesa de la reunión de emergencia en el Pentágono. Dos maneras de ver el problema, sin que se produzca una mínima propuesta de solución. Todos tienen la razón y ninguno la capacidad para razonar fríamente sobre lo que sucede. El general Turgidson se acalora con tal fuerza e irresponsabilidad que se dedica a solucionar sus problemas de cama y a contar el tiempo que falta para que se produzca la gran explosión. Kubrick vuelve a plantear, en la conversación que mantiene Turgidson con el presidente Muffley, cuestiones que ya hemos visto en *Senderos de gloria*:

Turgidson: Es necesario elegir entre dos posibilidades, lamentables ambas, ya que son debidas a un simple fallo de coordinación. Una supondrá la muerte de 20 millones de personas; y la otra la de 150 millones.

Muffley: Está hablando de un asesinato masivo, general, no de una guerra.

Turgidson: Señor presidente, no digo que no se nos vaya a despeñar la cabeza. Pero sí digo que morirán entre 10 y 20 millones como máximo, dependiendo de la suerte.

Muffley: Me niego a pasar a la historia como el mayor asesino de masas después de Adolph Hitler.

Turgidson: Tal vez sería mejor, señor presidente, que se preocupe para más del pueblo americano que de su imagen en los libros de historia.

Muffley: General Turgidson, creo que le he escuchado suficientemente. Muchas gracias.

Volvemos a encontrarnos con que unos pocos deciden lo que le ha de pasar a una inmensa mayoría. Lo que Kubrick saca a la luz es que si realmente nos enterásemos los hombres de la calle de lo que se habla en las más diversas reuniones de alto nivel político y militar, nos quedaríamos boquiabiertos de la frivolidad con que se abordan muchas cosas —resulta difícil que el sexo no ocupe una parte de la misma—, sobre todo cómo se utiliza el respaldo del ciudadano. Es como la escena de la llegada del embajador soviético, cuando el oficial encargado de atenderle, y ante la petición de puros habanos, le ofrece puros jamaicanos y él responde: «yo no apruebo el trabajo de criados de imperialistas» a lo que el oficial le contesta: «¡Ah! Sólo el de comunistas».

Este es el eterno debate: comunismo y capitalismo; el espionaje; el miedo a que las ideas traspasen las fronteras... Pero en el fondo, todos tienen asuntos más importantes que atender ante una emergencia internacional. Al igual que Turgidson, el premier soviético está muy ocupado cuando Muffley

le hace una llamada «amistosa» para comunicarle el despiste que han tenido sus fuerzas aéreas. En este momento es cuando se demuestra que tanto los soviéticos como los estadounidenses —y en todo el mundo— pecan de lo mismo: excesiva estructura de mando que lejos de ofrecer soluciones al momento complica, con una insalvable y ruinosa burocracia, el trámite. La conversación entre los dos presidentes no tiene desperdicio, e irónicamente Kubrick sabe aprovecharla al máximo. Dimitri le dice a Muffley que llame al Cuartel General de Defensa Aérea del Pueblo; Muffley le pide el número de teléfono y Dimitri le contesta que llame a información. Una muestra, pues, del saber estar, del calado de muchos dirigentes (la misma respuesta que dio Turgidson a Ripper cuando le comenta lo que va a hacer). Los políticos aprueban unas leyes que luego, en los momentos de aplicarlas resultan a todas luces ineficaces, poco prácticas.

La Guerra Fría generó, en el fondo, un espacio muy caliente entre las dos superpotencias, que no supieron cómo mostrar al contrario su capacidad mortal. La obsesión permanente por el enemigo exterior fue el desencadenante de un conflicto político que duró muchos años; quizás más de lo debido. Las paranoias de muchos defensores de la pureza de los ideales, del pensamiento de las masas, alcanzaron niveles insólitos que, como dice Ripper a Mandrake hay que conocer para hacerles frente.

Ripper: (mientras en el exterior un batallón intenta asaltar la base) Mandrake, ha visto a algún comunista beber un vaso de agua.

Mandrake: Pues no, reconozco que no, Jack.

Ripper: Vodka. Eso es lo que bebe, ¿Verdad?

Mandrake: Bueno, sí, pienso que es así, Jack.

Ripper: Por nada del mundo un comunista beberá agua. Y no deja de tener razón.

Mandrake: ¡Ah! Ya sé a donde quiere llegar, Jack.

Ripper: Al agua. Ahí es a donde quiero llegar, Mandrake. El agua es la fuente de toda la vida. Siete décimas partes de la Tierra son agua. Se da cuenta de que el setenta por ciento de su cuerpo es agua.

Mandrake: ¡Claro!

Ripper: Y como seres humanos, usted y yo necesitamos agua fresca para abastecer nuestros preciados fluidos corporales.

Mandrake: (se ríe)

Ripper: Mandrake, ¿se ha preguntado alguna vez por qué sólo bebo agua destilada o agua de lluvia y sólo alcohol de grano?

Mandrake: Sí, lo he pensado Jack.

Ripper: Ha oído hablar de algo llamado fluorización, fluorización del agua.

Mandrake: Sí, he oído hablar de eso, Jack.

Ripper: ¿Y sabe en qué consiste?

Mandrake: No, no sé en qué consiste.

Ripper: Se da cuenta de que la fluorización es el invento comunista más monstruoso y peligroso al que nos hemos enfrentado. (nuevos disparos directos al despacho del general). Mandrake, se da cuenta de que aparte de fluorizar el agua están estudiando la forma de fluorizar la sal, la harina, la fruta, los zumos, las sopas, el azúcar, la leche, el helado. ¡Los helados, Mandrake, los helados de los niños!

Mandrake: ¡Dios santo!

Ripper: ¿Sabe cuándo empezó la fluorización?

Mandrake: ¡No, no lo sé, Jack!

Ripper: En 1946, Mandrake. No cree que coincida con la conspiración comunista de la postguerra. Es increíblemente obvio. ¿No? Se introduce una sustancia extraña en nuestros preciados fluidos corporales sin que el individuo lo sepa, y sin que tenga ninguna opción. Así es como trabajan los comunistas.

Mandrake: Jack, ¿cuándo empezó a desarrollar esa teoría?

Ripper: Bien... Yo la primera vez que me di cuenta fue haciendo el amor. Sí, fue una profunda sensación de fatiga seguida de otra sensación de vacío. Suerte que pude interpretar esos sentimientos correctamente: ¡Pérdida de esencia! Te aseguro que no se ha repetido, Mandrake. Las mujeres, las mujeres notan mi poder y buscan la esencia vital. Yo no evito a las mujeres, Mandrake, pero les niego mi esencia.

En el fondo tiene razón Turgidson, Ripper, el presidente Dimitri y el propio Strangelove: más allá de las razones de Estado, lo importante es disfrutar de la vida... sobre una cama o donde sea. En una historia de política-ficción estamos hablando de sexo. Kubrick supo muy bien adecuar sus intereses a las representaciones objetuales que maneja a lo largo de la película. La referencia sexual es una constante desde el primer plano de la manguera del avión nodriza o el gran puro que saborea Ripper hasta los preservativos que los soldados reciben con el equipo de campaña o las reiteradas explosiones finales²³. ¿Es la historia de los acontecimientos que movieron el mundo? ¿Quizá Kubrick decidió dejar constancia de lo que acontecía —

²³ Puesto que este tema exige un tratamiento más en profundidad —y éste no es el espacio adecuado para ello—, decidimos apuntarlo brevemente. Se anticipa a algunas películas posteriores, especialmente japonesas, en las que el máximo placer supone alcanzar la muerte. No obstante la propuesta irónica de Kubrick queda plasmada en los complementos que ‘enriquecen’ el equipo de salvamento: unas medias de nylon, una barra de labios; van armados para defenderse como soldados pero, también, como ciudadanos estadounidenses.

y sucedería— en la Casa Blanca y en otras presidencias y políticas nacionales? Esto debe ser tan sencillo de entender como que para realizar una llamada debes disponer de las monedas necesarias, porque así lo exige la telefonista. Pero al igual que el Séptimo de Caballería, siempre está para coser cualquier roto una máquina de Coca-Cola: ¡todo con el fin de salvar a la nación!²⁴.

El mensaje es duro, perverso, y llega como ráfaga de ametralladora a todos los espectadores. En una parábola política y militar plagada de metáforas comprensibles desde su sencillez; y principalmente la incomunicación. Y no sólo la que se establece entre la base aérea, el Pentágono y los bombarderos, sino la que se produce entre Ripper y Mandrake, entre los presentes en la Cámara de Guerra, entre Muffley y Dimitri; todos hablan pero no se escuchan. El teléfono deja de ser el instrumento de contacto —sólo sirve para desencadenar el conflicto—, incluso por falta de monedas. Es el presente — el del año 1963— sumido en un caos, dominado por un pasado que se proyecta en una iconografía que lamentablemente está repleta de estereotipos difíciles de olvidar. Por eso Kubrick insiste hasta el final de la historia; la definición del personaje del doctor Strangelove es ejemplar: un científico llegado del universo nazi, disminuido físicamente, al que le resulta imposible controlar su cuerpo, que siempre responde cuando su mente propone alguna idea nazista; y mucho más cuando lo que dice surge de una fuerza interior que parece transmitirle las palabras (un tanto similar a lo que le sucede a Ripper, que no deja de escuchar voces interiores que le invitan a decidir su absurda actuación).

Ante la posibilidad de una reacción en cadena por parte de los soviéticos a la actuación del bombardero sin paradero, Strangelove considera que se pueden proteger en una mina a cientos de miles de personas, que sólo tendrían que estar unos cien años bajo tierra, tiempo necesario para que desapareciera la actividad radiactiva de la Tierra. El presidente Muffley se encuentra con una papeleta que le resulta muy difícil de resolver: «Y yo tendría que decidir quién sigue con vida y quién no». Cuestión que le resuelve rápidamente y con la energía que le caracteriza, Strangelove, no sin despertar algunos de sus comentarios, el interés de Turgidson:

«Bueno, no sería necesario, señor presidente. Esa labor puede realizarla una computadora programada con datos como: juventud,

²⁴ Cuando Mandrake pide al oficial que toma la base que dispare sobre la máquina de latas para obtener las monedas que necesita para hablar por teléfono, éste le dice que a lo mejor puede ser demandado por la Empresa.

salud, fertilidad sexual y una selección de habilidades necesarias. Claro que sería absolutamente vital que el gobierno y altos mandos militares fueran incluidos para difundir los principios básicos de orden y tradición.

La reproducción sería muy rápida. ¡Todo el tiempo del mundo y nada que hacer! Pero con las técnicas de reproducción adecuadas y una proporción de, digamos, diez hembras por cada varón, se puede estimar que conseguiríamos alcanzar el actual producto nacional bruto en unos veinte años.»

El único que destaca las bondades de tal idea es el embajador ruso, quien inmediatamente abandona la sala no sin dejar antes activada una pequeña bomba de espionaje, al tiempo que el mayor T. J. King Kong salta a lomos de una bomba nuclear —en una nueva referencia de vigor sexual— de cara al objetivo previsto, después de comprobar como la máquina —el ordenador que ha dominado el B-52 hasta el último momento— logra someter a toda la tripulación. La tensión acumulada en los escenarios cerrados en los que se ha desarrollado la parte sustancial de la historia se dispersa en un momento en el que nos damos cuenta de que el tiempo ha pasado irremisiblemente, tras haber creado un estado de pánico interior que se deja atemorizar todavía más con el contraste final que ofrece Kubrick: la tragedia de las bombas que explotan sin cesar al tiempo que una canción romántica insiste «Volveremos a vernos. No sé dónde, no sé cuándo. Pero sé que volveremos a vernos, pronto, en un día soleado. Sigue sonriendo como siempre has sonreído, hasta que los oscuros nubarrones den paso a un cielo azul. Por favor, saluda de mi parte a todos mis amigos. Diles que no tardaré en volver. Les gustará saber que mientras me despedíais cantaba esta canción. Volveremos...»²⁵.

Es la historia de un juego que no sólo se desarrolló en la Cámara de Guerra, sino que alcanza una plasticidad inusitada cuando vemos al mayor King Kong cayendo con la bomba H sobre un territorio que, por su fragmentación, desde el plano inicial aparenta una diana en la que hará blanco la bomba (¿Kubrick? ¿El espectador?). La tragedia, el drama que puede producir un conflicto armado de tal envergadura como el que se presenta, queda tamizado por una propuesta cómica, aparentemente superficial que, sin embargo, sumerge al espectador en un proceso reflexivo de gran efectividad cara a valorar los acontecimientos históricos dentro de su propia problemática circunstancial.

²⁵ La película fue nominada para cuatro Oscar de la Academia: Película, Director, Actor (Peter Sellers) y Guión adaptado.

2.4. 2001: una odisea del espacio (2001: A Space Odyssey)

La mirada al futuro que Kubrick ofreció en esta película nos permite en el presente —año 2001— abordar aquellas premoniciones que sorprendieron a todo el mundo y, sobre todo, convirtieron a la película en una historia de culto, exquisitamente dirigida, sobre un guión —obra de Arthur C. Clarke²⁶ y el propio Kubrick— inmenso, admirablemente escrito y con un trasfondo cultural e intelectual impropio de una película. No vamos a detenernos en el proceso de desarrollo del proyecto general del film, muy minucioso y exhaustivo —como todo lo que pasó por las manos de Kubrick— y que quienes deseen saberlo le remitimos al libro de Geduld²⁷. Creemos más oportuno centrarnos en las circunstancias sociales, políticas, científicas que se atisban en su desarrollo, con aspectos de más interés para el conjunto de este trabajo.

Y todos los temas que se plantean tienen como punto de partida el hombre, la tecnología, el universo y todo tipo de relaciones que han surgido a lo largo de la historia de la humanidad, desde sus más remotos precedentes. Y todo ello sumido en un inmenso océano de sensaciones y estados emocionales que llegan al espectador desde una propuesta eminentemente visual²⁸, enriqueciendo la percepción de cada uno sin ser condicionado por una propuesta dirigida.

Al hablar del hombre, Kubrick abandona cualquier generalidad para promover un acercamiento a sus debilidades y al carácter violento —o de contenida agresividad— que, en el fondo, domina cada una de sus acciones. Es el grupo de simios ante la charca, espacio de supervivencia que hay que defender del enemigo, y que cuando éste descubre los efectos del uso de la fuerza, no duda de aplicarla contundentemente. La violencia física y síquica —fruto de una ineludible inseguridad personal— que evoluciona con la historia de la humanidad y alcanza a las herramientas que el propio hombre crea para su servicio: del mono al hombre y de éste a la máquina, hasta que debe destruir lo que ha dado vida con sus propias manos.

Es la evolución de la mente, del conocimiento y la madurez intelectual. La comprensión —tras su descubrimiento— de que las cosas, los aconteci-

²⁶ Autor de prestigio en el ámbito científico, fue reclamado por Kubrick para elaborar un guión que, sin duda, dispuso de ideas de muchos de sus textos, especialmente, y como él mismo señaló, de «The Sentinel» (1948), de «Encounter in the Down» (1950) y de «Guardian Angel» (1950).

²⁷ Geduld, Carolyn: *Filmguide to 2001: A Space Odyssey*. Bloomington (Londres), Indiana University Press, 1973.

²⁸ De los 140 minutos de duración que tiene la película, sólo 40 disponen de diálogos; el resto del tiempo está sostenido por imagen y música clásica (Aram Khatchaturian, György Ligeti, Johann Strauss y Richard Strauss).

mientos, encierran algo tras de sí, es lo que lleva al surgimiento de un ser inteligente que va alcanzando nuevos niveles cuando se da cuenta de su libertad o inmovilismo, cuando percibe que no todo resulta como en un principio había creído. El testigo va pasando de mano en mano, evolucionando de la muerte a la vida y de ésta a la decrepitud para alcanzar un renacimiento que supone una vuelta a empezar; es el nuevo amanecer allá en el horizonte del infinito.

El mono que descubre los restos de un animal y comienza a jugar con un hueso se da cuenta que al golpear en los otros se van destruyendo, haciendo añicos. Por eso, decide utilizarlo sobre sus semejantes, momento en el que descubre que si golpea fuertemente con él a otro mono, acaba matándolo. El misterio de la vida surge desde el primer instante y permanecerá en el trayecto que se continúa, lejos de allí, miles de años después, en el hombre que navega en la placidez del espacio en el que se encuentra el sistema solar, dejándose guiar por sofisticados sistemas informáticos y la tecnología más vanguardista.

Ese inusitado misterio se interioriza en los espectadores que se muestran expectantes ante el vacío y la oscuridad, en la fría mirada de las personas que deambulan lentamente por unos espacios ingrátidos, en los espacios de formas redondeadas, en el contraste colorista, en fugaces conversaciones que pierden su interés, en conexiones triviales a larga distancia; todo ello presidido por un oscuro monolito, referente ineludible de algo inexplicable, una fuerza que lo domina todo, que llega y se propaga por los lugares más dispersos, que fluye en las distancias planetarias hasta asimilar la identidad del ser humano, al que confunde y hostiga sin descanso.

La historia de *2001: una odisea del espacio* aprehende, inevitablemente, la inquietud generacional que revitaliza el intelecto y la cultura de un Occidente sin barreras en el segundo lustro de los sesenta, y que se concreta en una revolución que va más allá de la agitación urbana parisina o las aspiraciones democráticas checoslovacas. En el fondo se transmite un sentimiento que quiere llegar a la libertad de acción y de expresión, y superar los traumas dejados por los conflictos supranacionales que han generado una sombra permanente sobre la manera de ser y de pensar del ciudadano común.

Por eso Kubrick propone un cúmulo de imágenes que deben llegar al espectador, ser aprehendidas por él y procesadas con el ánimo de alcanzar el fondo del mensaje que quiere transmitirle. Es aquí donde, desde el punto de vista cinematográfico y social, la película logra trascender el simple espectáculo para propagar un espacio para la reflexión. Kubrick supera la estrecha barrera que se ha levantado en la consideración del cine como industria y arte —negocio y cultura— para llegar más lejos, en el deseo de inquietar la mente del anónimo personaje que se sienta en una butaca a contemplar una his-

toria audiovisual. Kubrick es uno de los «autores» que descubren la otra cara del cine, en la que muchos directores sin argumentos quisieron mantenerse arropados por un grupo de críticos con espíritu de supervivencia.

Los problemas históricos y sociales que surgen durante la década de los sesenta tienen que ver con un conflicto generacional del que emerge una disputa comunicativa: el que habla y el que escucha; hasta la fecha, tanto uno como el otro eran siempre los mismos. Ahora el segundo pretende disponer de un espacio para la comunicación, sin control e injerencia de ningún tipo. Para ello se tienen en cuenta aspectos circunstanciales que se convierten en referentes, en símbolos de un sentimiento: la música, el vestido, la manera de vivir, la reacción ante un imperialismo sin trabas (¿un claro precedente de los movimientos «antiglobalización»?), «haz el amor y no la guerra»; en definitiva, lo que se ha llamado la contracultura.

No obstante, también cabe referirse a que muchos de los «agitadores culturales» de aquellos años apenas quisieron oír hablar de problemas, de compromisos determinantes: un mínimo ejercicio mental que obligara a tomar decisiones personales más enérgicas, no fue considerado por una mayoría, que sólo buscaba «vivir supuestamente felices». Y estas actitudes también se contemplaron en el mundo del cine, en donde determinados círculos buscaron consolidar un mínimo grupo de intelectuales interesados por propuestas más arriesgadas culturalmente pero que, lamentablemente o no —según se mire—, no traspasaron barreras sociales establecidas por una elite cultural. Vivir ese presente inmediato es todo lo que Kubrick recoge, con una propuesta inversa, en su película: un viaje hacia lo desconocido, una mirada hacia el interior del hombre (que por mucho que se dijo siempre a lo largo de los sesenta, se conocía poco realmente)²⁹.

La presencia del monolito entre la colonia de monos, en el fondo del cráter lunar Clavius, en el espacio exterior, no deja de reunir aquellas ideas que muchos colectivos de jóvenes, en la década trascendental del siglo XX, intentaban plasmar en su filiación mística hacia referentes religiosos ideales y sugerentes (a partir siempre de la alineación de los satélites como rampa de lanzamiento de estados anímicos inmersos en un mar de espiritualidad).

En este sentido, también se nos antojan sugerentes —y por ello nos detenemos un momento— los lazos que se establecen entre la historia de Kubrick

²⁹ Vale la pena señalar, en función de lo anteriormente dicho, que la utilización de las piezas musicales escogidas (algo a lo que Kubrick siempre dedicó gran atención) no es meramente estética. En especial los vals vieneses, responden a la traslación a la pantalla de un mundo —el austríaco en el que se compusieron— lujoso, pero decadente, alegre pero cerrado sobre si mismo, elusivo de los caminos que la historia estaba tomando. Pues bien, esa idea de decadencia también trata de extrapolarla Kubrick a la compleja historia que nos muestra.

y el texto escrito por Nietzsche en 1892³⁰. Y no sólo porque la primera pieza musical que surgen en la pantalla sea el «Así hablaba Zaratustra», escrita por el compositor alemán Richard Strauss en 1896, sino porque «los cuatro grandes pensamientos que dominan la obra forman entre sí un anillo, el anillo del eterno retorno. Esos cuatro pensamientos son los siguientes: el superhombre; la muerte de Dios; la voluntad de poder; y el eterno retorno de lo idéntico»³¹. Quizá en este sentido también se puedan entender las partes descriptivas y las doctrinales que Kubrick establece en *2001: una odisea del espacio*: las primeras para hacer avanzar la historia, las segundas para inquietar al espectador. Como también cabe extraer algún significado de que la segunda parte se inicie tras un rótulo en el que se lee: Misión Júpiter. 18 meses después (para algunas religiones, culturas y amantes de la numerología, tienen diversos significados), pues ese fue el tiempo que tardó Nietzsche en diseñar el arranque de su primer texto³².

La ingravidez, la serena lentitud que se aprecia en el espacio por el que deambulan los personajes de la historia, tienen mucho que ver con la circunstancial meta filosófica que domina el día a día de muchos habitantes de la Tierra en aquellos años de su producción; pero también anticipa, quizá, un espacio virtual que cobra fuerza cuando el 2001 sea una realidad. No obstante, el futuro que dibuja Kubrick en la película contrasta con algunos rasgos de la audiovisualidad del año 2001.

La realidad —por mucho que Clarke y Kubrick pretendieran imaginar— fue más allá de lo previsto. En 1968 Kubrick se imaginó un 2001 bastante aproximado, aunque el hombre sorprendió al director con propuestas tecnológicas imaginativas y revolucionarias, que van más allá del ojo supervisor de Hal. Aunque los viajes espaciales son un hecho consolidado —y hasta a finales del año se habla de instalar un hotel en el espacio como propuesta de ocio—, muchas de las cuestiones todavía deben esperar una confirmación. Todavía no se han alcanzado objetivos lejanos por los que pueda deambular el hombre sin problemas; de momento se tiene que conformar con enviar satélites no tripulados, pues la hibernación sólo ha sido aplicada a ciertos ámbitos científicos.

³⁰ Desde 1883 hasta 1885, Friedrich Nietzsche publica cada una de las cuatro partes de que consta el «Así habló Zaratustra», que aparece en su edición completa en 1892 por primera vez.

³¹ Nietzsche, Friedrich: *Así habló Zaratustra*. Madrid. Alianza Editorial. 1978. [En la 'Introducción' de Andrés Sánchez Pascual, p. 20].

³² Idem, p. 12. «Y han de pasar muchos meses, dieciocho exactamente, desde la génesis afectiva en Recoaro, pasando por esta génesis conceptual en Sils-Maria, hasta que tenga Nietzsche en Rapallo la génesis figurativa de la obra».

Pero volviendo al hombre y su convivencia con la máquina (David y Frank con Hal), Kubrick decidió dejar muy claro que el desarrollo tecnológico —casi perfecto en apariencia— no facilita la comunicación, ni permite que el hombre pueda transmitir sus sentimientos y emociones con facilidad. Es más, crea un espacio frío, mecánico, distante, que inevitablemente le afectará en todos los órdenes de la vida. Por mucho que se quiera establecer unos espacios «habitables» en el peregrinaje de los científicos por el universo o de los tripulantes de naves de exploración, la tonalidad del decorado, la luz uniforme que les rodea, los contactos intrascendentes que se establecen con la familia servirán para que se identifiquen con una falsa realidad, un mundo aparente. La conversación que tiene Floyd con el grupo de científicos soviéticos es significativa:

Smyslov: Usted podrá aclararnos el gran misterio de lo que allí [se refiere a Clavius] está pasando.

Floyd: ¡No sé qué quiere decir!

Smyslov: Es que durante las dos pasadas semanas han ocurrido cosas curiosas en Clavius.

Floyd: ¿De veras?

Smyslov: Sí, sí. Verá, una de esas cosas es que cuando telefona a la base sólo se oye una grabación que repite que las líneas están temporalmente inutilizadas.

[...]

Elena: Y hace sólo dos días se denegó el permiso a una de nuestras naves para un aterrizaje de emergencia.

Floyd: Eso es algo extraño.

Smyslov: Lo es sin duda. Y me temo que puede traer consecuencias porque negar un permiso para aterrizar es violar la convención de la IAS.

Floyd: ¡Sí! Claro, claro. ¿La tripulación volvió sin novedad?

Smyslov: Afortunadamente, así fue.

Floyd: ¡Vaya! me alegro.

Igualmente, cuando Floyd trasmite al grupo de científicos estadounidenses el mensaje del Consejo Nacional de Astronáutica dice, manteniendo el secretismo de la misión:

Floyd: Estoy seguro de que se dan cuenta del enorme potencial de perturbación cultural y de desorientación social que contiene la presente situación, si los hechos se hicieran públicos prematura y repentinamente sin la preparación adecuada.

Lo que pretende es reunir la información y opiniones sobre la situación que se vive con el fin de preparar un informe recomendando cuándo y cómo

debería divulgarse la noticia. Esta actitud reafirma la propuesta de Kubrick desarrollando unos diálogos en la película que, realmente, no aportan nada; es más, mantienen al espectador alejado de lo que puedan seguir diciendo los personajes de la historia.

Por otro lado planteó el debate de la superioridad de la máquina sobre el hombre, su capacidad para razonar como un humano y tener la oportunidad de controlar todo el espacio por el que deambulan los astronautas. En la conversación que mantiene un reportero de la BBC con Hal, queda bien reflejado:

Periodista: Buenos días, Hal. ¿Cómo va todo?

Hal: Buenas tardes, señor Heiner. Todo va perfectamente.

Periodista: Hal, usted tiene mucha responsabilidad en esta misión, quizá la mayor si se consideran aisladamente los elementos que la integran. Usted es el cerebro y el sistema nervioso de la nave y una de sus funciones es la vigilancia de los hombres que están en hibernación. ¿Le causa eso alguna vez falta de confianza en sí mismo?

Hal: (sobre un primer plano de la lente-ojo del computador) Permítame decirle, señor Heiner que los computadores de la serie 9000 son los más seguros que se han construido. Ninguno ha cometido jamás una equivocación, ni ha facilitado información errónea. Todos nosotros estamos a prueba de falsedad y somos incapaces de errar.

Periodista: Hal, a pesar de su poderosa inteligencia no se siente acomplejado al depender de los seres humanos para llevar a cabo su misión.

Hal: Ni lo más mínimo. Disfruto trabajando con las personas, mantengo buenas relaciones con el doctor Poole y el doctor Bowman. Mi responsabilidad en la misión alcanza al total funcionamiento de la nave. Por tanto, estoy siempre ocupado. Me entrego absolutamente a mi trabajo. Y eso es, creo yo, lo máximo que cualquier ente consciente puede hacer.

[...]

Periodista: ¿Cómo resulta vivir en tan cercana proximidad con Hal?

Poole: Es el sexto miembro de la tripulación. Uno se acostumbra a la idea de que es un ser comunicativo; se piensa en él como en otra persona.

Periodista: Al hablar con el computador uno tiene la sensación de que es capaz de sentir emociones. Por ejemplo, cuando le pregunté por sus aptitudes noté cierto orgullo en su respuesta al hablarme de su exactitud y perfección. ¿Cree usted que Hal tiene sensibilidad?

Poole: ¡Oh, sí! Se comporta como si la tuviera. Está programado de esa manera para que nos sea más fácil hablarle. Pero respecto a si tiene verdaderos sentimientos, no creo que nadie pueda decirlo.

Esta conversación a tres bandas (Periodista-Hal-Poole) deja claras algunas cuestiones y otras muchas en el aire que tendrán su respuesta en otro momento. Y como al ser humano, Kubrick dotó a Hal de la capacidad de decidir y erróneamente equivocarse, de matar y utilizar su capacidad para acabar con su creador (la predicción de un fallo en el Discovery, y el mensaje que Frank y David reciben de la Central, pone en alerta a los astronautas).

Hal: Espero que no estén preocupados.

David: ¡No!, de ningún modo, Hal.

Hal: ¿Está usted seguro?

David: Sí, aunque quisiera hacerte una pregunta.

Hal: Dígame.

David: ¿Cómo explicas esa discrepancia entre tú y tu gemelo 9000?

Hal: Yo no creo que haya en eso nada de particular. El fallo debe ser atribuido sólo a error humano. Esas cosas han sucedido más de una vez; siempre han sido debidas a error humano.

Al descubrir el complot para desconectarlo —lee los labios cuando Frank y David se aíslan en una cápsula—, Hal acaba con Frank, desconecta a los tres astronautas hibernados y se enfrenta a David sin ningún tipo de complejo. Como cualquier humano no quiere reconocer sus limitaciones, y su orgullo le lleva a atemorizar a David hasta el final. Claro que su mecánica perfección no tiene los recursos que la inteligencia humana demuestra en el momento que David entra por la puerta lateral sin que Hal pueda hacer nada y, sobre todo, cuando el astronauta decide dirigirse al corazón del computador con el fin de desconectarlo. Es el momento en el que se produce un conversación insólita en la que Hal exige respuestas y considera que David está trastornado y hasta, con miedo, promete volver a la normalidad —a ser bueno—: «tengo todavía el mayor entusiasmo y la máxima confianza en la misión y quiero ayudarle». Cuando Hal se da cuenta de que David no se detiene, va perdiendo poco a poco el «conocimiento», no sin antes cantar la canción que le enseñó su instructor: «Daisy, Daisy, tu eres mi ilusión. Daisy, Daisy, por ti yo loco estoy. Por un beso tuyo diera feliz la vida entera. Daisy, Daisy, tu eres mi ilusión...».

Tras superar este momento, David abandona en una cápsula la nave Discovery y viaja por el tiempo, en un trayecto alucinante que, inevitablemente, a todos los que contemplamos la película en su momento nos sugirió los efectos que producía el LSD, aunque la información que se tenía fuera de referencia. Un trayecto que finaliza en una habitación especialmente iluminada

en la que David surge en un proceso de envejecimiento que le hace proyectarse sobre sí mismo hasta acabar renaciendo en un feto que viajará por el espacio hacia la Tierra, con el fin de iniciar un nuevo ciclo vital.

*2001: una odisea del espacio*³³ encierra numerosas referencias al clima social y político de la época: se habla de relaciones internacionales entre las dos principales potencias políticas y armamentísticas, de renovación de espacios para la convivencia, de enfrentamiento generacional, de inquietudes filosóficas y místicas como muestra de la vivencia que dominaba la vida de la juventud de los sesenta. La Historia se percibe y comprende en muchas de sus imágenes, porque también se habla de vanguardia artística, de desarrollo literario y científico, conveniendo en que la película es una propuesta interdisciplinar de anticipación.

2.5. La naranja mecánica (A Clockwork Orange)

Quizá porque no pudo abordar muchos de los temas que le interesaban en su película anterior, Kubrick se propuso adentrarse en un terreno más movedizo con *La naranja mecánica*, una nueva adaptación literaria a partir del texto de Anthony Burgess. Resulta sorprendente el contraste que supone esta película con *2001: una odisea del espacio*, pues de un tránsito sereno por la evolución del hombre y de la tecnología, pasamos a un ejercicio de inmersión en el lado oscuro del ser humano, en el terreno de la fragilidad que surge a partir de una obsesión por la violencia explícita, idea que quizá se contempla en el arranque prehistórico de *2001...* en el que el simio descubre la fuerza, el poder, el control del grupo y su capacidad de generar temor y muerte.

Kubrick parece asumir esta idea y la concreta en un entorno social —finales de los años sesenta— que vive en permanente transformación y que no sabe —o no quiere saber realmente— la envergadura de sus actos. El engaño personal y social deriva de las vivencias que un personaje como Alexandre de Large tiene en cada una de sus aventuras, en las que nada ni nadie se interpone. El capricho, el libertinaje, la sobreexcitación personal para dejarse llevar por los instintos, son algunos de los ingredientes que dinami-

³³ No cabe aquí hablar, por no extender mucho más este texto, de lo que supuso la película para el cine de ciencia-ficción y de terror posterior. La influencia ejercida por la película de Kubrick ha sido evidente y son numerosas las imágenes producidas posteriormente que recuerdan muchas ideas y fotogramas de este filme. La película logró un Oscar por sus efectos especiales y también nominaciones en los apartados de dirección, guión original y decoración.

zan la exclusiva vida de Alex y sus droogos, en la que sus acciones se miden como atentados contra la ley y el orden³⁴.

La historia se cuenta en pasado sin que percibamos la construcción de un flashback que descubrimos, inevitablemente, cuando se nos muestra Alex sobre la cama del hospital. El personaje vive inmerso en un círculo de manifestaciones violentas que se contradicen (su enfrentamiento con la banda de Billboy) y en una obsesión por el sexo que surge con fuerza cuando, antes de cada una de sus aventuras nocturnas, pasan por el Milkbar para beber «leche enriquecida con velocentina y esas cosas... porque sobreexcita y pone en condiciones para la ultraviolencia». No sorprende que su indumentaria guerrera incorpore una protección en su sexo, fortaleza que se desmorona cuando Deltoïd, su vigilante social, le va a buscar a casa porque deja de ir a la escuela y le agarra con fuerza los genitales para decirle que su cabeza la tiene en lugar equivocado.

Es el entorno social un lugar libre en el que Alex y su grupo campea sin ningún problema; libertad que le lleva a contradecir las normas y provocar reacciones enfrentadas con los miembros de esa sociedad. Su ego es pura contradicción y lo muestra en el sadismo de sus acciones y en situaciones que provocan una reacción inesperada, sorprendente, tanto en quien está a su lado como en el espectador. El poder sitúa a quien lo detenta en una posición ventajosa, capacitándole para actuar en cualquier dirección siempre que exista una mínima justificación. Cuando los subordinados no entienden el porqué de ciertas actuaciones, es cuando se provoca el relevo, la destitución o sustitución en el cargo, hecho que no es admitido y se vuelve en contra de los sublevados.

El realismo social británico puede aprovechar esta película como un referente digno para el análisis de ciertos ambientes sociales e institucionales y sus propuestas para la supervivencia y reinserción social de aquellas personas que dicen no encontrar acomodo tanto en su familia —a la que suelen engañar diariamente— como en el entorno más inmediato. Precisamente los padres de Alex muestran frialdad hacia él; el piso que habitan tiene tanto que ver con los bloques de trabajadores como con aquellos apartamentos plagados de un modernismo un tanto caduco —tanto en la manera de vestir como en la decoración de las paredes—. «Vivía con papá y mamá en una cuadra municipal» en la que se refugiaba para escuchar música de

³⁴ Es significativo y premonitorio de por donde va a transcurrir la película el arranque de la misma. Un lento travelling de retroceso nos muestra al protagonista y sus secuaces en el bar de decoración sugerente, mientras escuchamos los acordes de una pieza concebida como homenaje mortuorio, nos referimos al *Funeral de la reina Mary*, de Purcell. De éste modo se nos indica que vamos a asistir a algo en que la muerte tendrá un especial protagonismo.

Ludwig Van porque le proporcionaba «visiones maravillosas». Su vigilante social incide en una serie de actitudes perversas que pueden destruir a un joven, sin embargo ofrece un perfil sorprendente de Alex: «Vives en una casa agradable, tus padres te quieren, eres inteligente. ¿Qué especie de demonio se te ha metido dentro?». La policía hace hincapié en los malos tratos como única salida para obtener mejores resultados, justificando que «la violencia engendra violencia». La cárcel aprisiona a un joven que ha vivido en la más absoluta independencia, pero entre las cuatro paredes la religión pasa a ser una tabla de salvación a la hora de obtener los beneficios que se buscan. No obstante ha de someterse a la disciplina penitenciaria desde el primer momento, disciplina que combatirá engañando al capellán con su dedicación a la lectura de la Biblia, texto que le hará vivir diversas aventuras en las que él es el protagonista de acciones violentas: «Me divierten los pasajes en que los judíos se sacuden y después beben un vino hebreo y se acuestan con las criadas de sus esposas. Eso me ayuda a soportar».

Alex, no obstante, ha elegido una opción y esta le lleva, sin darse cuenta a someterse a un experimento que acaba por deteriorar, todavía más, la libertad inicial que ha tenido, manipulado por condicionantes externos que le llevan a perder su propia identidad (hecho que se confirma cuando al regresar a su casa sus padres habían «adoptado» a un joven huésped como a un hijo): cuando elige presentarse al tratamiento Ludovico, el doctor Brodsky le aplicará un procedimiento peligroso, que quizá no es el camino apropiado —como le dice el capellán— «para ser bueno el resto de la vida». Alex, que recuerda que «No había sido muy edificante estar en aquel infierno, en aquel zoo humano más de dos años, bajo los golpes de los bestias de los guardianes y en compañía de criminales y pervertidos dando vueltas alrededor de los muchachos», aprecia la diferencia aparente que supone el paso de la cárcel al Instituto Médico, en donde el guardia de seguridad le trata como a un ser humano mientras que el funcionario de prisiones le previene de su agresividad.

El deterioro que se aprecia en Alex deviene de la sustitución de sus «visiones maravillosas» por imágenes de gran contenido violento que, sorprendentemente, alcanzan una nueva dimensión al ser subrayadas por la música que a él tanto bien le hizo en su vida: la novena sinfonía de Ludwig van Beethoven. Le sorprende, y no lo soporta, que utilicen la música del divino para ilustrar toda la violencia que se le presenta: «¡Es un crimen! usar a Ludwig así. Nunca hizo mal a nadie. Sólo compuso música». No puede soportar que la belleza y la sensibilidad le provoquen náuseas. Pero está claro que una cosa es lo que él siente y otra lo que el Estado ha conseguido de él, que como dice en la demostración el Ministro del Interior:

«Será un buen cristiano. Dispuesto a presentar la otra mejilla. A ser crucificado, antes que crucificar. Angustiado ante la sola idea de matar una mosca. La regeneración, la alegría de los ángeles de Dios. Eso es lo que cuenta».

El retorno a la calle supone el recuerdo de un pasado que se hace presente en cada uno de los personajes a los que él agredió de todas las formas posibles. El suicidio es una de las posibles vías, pero Alex —que en palabras del Ministro del Interior es un «emprendedor, agresivo, extrovertido, joven, audaz, depravado»— debe saber que ha de pagar por sus acciones; ha de cumplir un castigo duro como le dice el huésped de sus padres:

Alex: He sufrido y todos quieren que siga sufriendo.

Joe (el huésped): ¿No ha hecho usted sufrir antes a otros? Es justo que sufra hasta el máximo.

Las consecuencias del experimento, dejan al descubierto la doble actitud de un Gobierno que desea actuar sobre los elementos díscolos de la sociedad pero que sabe aprovechar la coyuntura para apropiarse o no de los resultados. ¿Cómo y quién se redime? Realmente el Estado quiere ocultar ante la sociedad su ineptitud promoviendo iniciativas que arruinan psíquica y vivencialmente al individuo que le ha permitido llegar al poder. Su ineptitud le permite jugar a dos bandas, especialmente convirtiendo los errores en virtudes y sacando provecho de la ingenuidad de los desvalidos. Precisamente aquí debemos encontrar la fuerza de la historia: en que el individuo pierda su libertad porque otros lo consideren necesario³⁵.

La película³⁶ encierra la historia sexual de una época, un ambiente de diseño vanguardista, profusamente contrastado de colores y espacios diáfa-

³⁵ Toda la película, situada en un presente ambiguo, está repleta de violencia. Ello plantea, desde el punto de vista histórico, una disyuntiva que, con el paso de los años se muestra más encarnada y cuya génesis puede rastrearse en los pensadores que precedieron a la Revolución francesa. ¿Hasta qué punto la violencia es una forma de expresión? ¿Es el protagonista culpable como consecuencia del entorno social o político, o lo es por sí mismo? ¿Es preferible que siga con su propia personalidad o convertirle en abyecto lamesuelas? ¿Una buena educación, el acceso a la cultura bastaría por sí sólo para convertirle en alguien socio-consciente? ¿Tiene derecho el Estado a utilizar la violencia para defender a la mayoría del comportamiento brutal de unos pocos? ¿Hasta donde la negociación, el diálogo aplacarían a quien está —intelectual o instintivamente— satisfecho consigo mismo y su manera de actuar? ¿Es tolerable que el sexo, por ejemplo, pase de demostración de afecto y comunicación a pura violencia? Estas y otras preguntas flotan en película de Kubrick y se han trasladado en el tiempo y el espacio hasta nuestra inquietante situación actual.

³⁶ Fue nominada al Oscar en los apartados de mejor película, director, guión adaptado y montaje.

nos, remarcado por representaciones simbólicas y actitudes individuales que tienen sus referencias básicas en el bastón de Alex, en las máscaras que utilizan, en el protector de genitales que lleva el grupo de droogos o la escultura que convierte en arma mortal.

2.6. Barry Lyndon

No se puede dudar de Kubrick a la hora de documentarse pertinentemente sobre aquello que puede ser su futuro proyecto. En este sentido, el siglo XIX fue rico en el campo literario, y especialmente, en la reconstrucción de momentos históricos y sociales que trascendían la propia época. Por eso la obra de William Makepeace Thackeray es especialmente interesante por remontarse a una época situada en la segunda mitad del siglo XVIII, y que arranca con la Guerra de los Siete Años en 1756³⁷. Hablamos de cine de época, proyecto para el que Kubrick sabe apropiarse artísticamente de los elementos escénicos y visuales que van a enriquecer el desarrollo del mismo. *Barry Lyndon* es un tipo de película en la que se aúnan propuestas pictóricas, arquitectónicas, decorativas y de vestuario, creando espacios ricos y de una belleza inusitada, aunque a veces choquen estilos posteriores situados en un contexto narrativo que sucede en una época anterior³⁸.

En cualquier caso, se hace necesario un mínimo acercamiento a alguna de las propuestas estéticas-históricas que recoge Kubrick y sobre las que construye la imagen de la película. Desde la pictórica, podemos señalar que sin duda el director supo aprovechar tanto las aportaciones previas como las inmediatamente posteriores para configurar la imagen que refuerza la historia. En este sentido podemos recordar, como ejemplos, que el francés Jean-Batiste Simeon Chardin ofrece un inusitado realismo en «El niño de la peonza» que, de alguna manera, se identifica con la escena en la que los dos niños están siendo formados por su preceptor. El inglés Joseph Wright of Derby se

³⁷ Cuando Barry se dirige con su regimiento al frente, el narrador comenta: «Haría falta un gran filósofo e historiador para explicar el porqué de la Guerra Europea de los Siete Años. Bastará decir que Inglaterra y Prusia son aliados y en guerra contra los franceses, los suecos, rusos y austriacos». El conflicto que enfrentó a estos países entre 1756 y 1763 tiene que ver con las aspiraciones coloniales de Francia y el Reino Unido. Al frente de los respectivos países se encontraban: Jorge II/Jorge III (Inglaterra), Federico II (Prusia), Luis XV (Francia), Adolfo Federico (Suecia), Isabel Petrovna/Catalina II la Grande (Rusia) y la emperatriz María Teresa (Austria).

³⁸ Es evidente que resulta muchas veces difícil de encontrar mansiones de un periodo determinado. Por eso, aunque cualquiera pueda ver que muchos espacios son más del siglo XIX que del XVIII, hay que asumírselos inevitablemente.

inclina por un sugerente uso de la luz (un ejemplo se aprecia en el «Experimento con una máquina neumática») que influye notablemente en ciertas composiciones de la película. Por otro lado, la visualidad, el reflejo, la composición de John Constable («El vado/El carro de heno») es una de las muchas referencias que adopta especialmente para los planos de transición de algunas secuencias; y, finalmente, podemos insistir en que tanto el paisaje como algunos retratos (mencionar «Retrato de Edward Richard Gardiner») magistralmente ofrecidos por un Thomas Gainsborough quisieron ser traducidas directamente al cine. Son sólo algunas referencias, sin duda, a las que habría que añadir la obra de ciertos predecesores realistas holandeses como Jan Wijnants (cualquiera de sus paisaje de dunas) y Jacob van Ruisdael («Las orillas de un río», «Paisaje con un camino arenoso que conduce al Castillo de Bentheim») y otros posteriores como Meindert Hobbema («Paisaje de bosque con una cabaña»); en el uso de la luz como referencia sin duda se muestra deudor de la aportación de un Jan Vermeer, por ejemplo.

En igual medida utilizó los marcos incomparables de castillos, palacios, jardines y ámbitos campestres alemanes, ingleses e irlandeses, siempre con la idea de potenciar —como en su momento lo habían hecho los ingleses John Vanbrugh y su colaborador Nicholas Hawksmoor— la arquitectura como elemento decorativo en el paisaje que le rodea.

También aprovechó al máximo, en sus más diversos estilos, las referencias musicales coetáneas que Antonio Vivaldi, J. S. Bach, G. F. Haendel, Giovanni Paisiello, W. A. Mozart o F. Schubert aportaron en sus variadas obras, como punto de apoyo y para subrayar la emotividad o intensidad dramática de los sucesivos acontecimientos personales o ambientales (para la parte juvenil de Barry se dejó atrapar por la música del grupo irlandés The Chieftains, mucho más actual y que complementa sin estridencias el relato campestre), rechazando una propuesta ad hoc para la ocasión (había pensado en Nino Rota para la banda sonora).

Con esta ambientación —cuidado vestuario y maquillaje medido— Kubrick desarrolló el drama personal del irlandés Redmond Barry desde su juventud, con el deseo de destacar aquellos detalles que le llevarían, irremediablemente, a consumir sus aspiraciones sociales e, inmediatamente, a demostrar cuán pesada es la carga temperamental que uno arrastra desde la cuna. La vida de Barry está dominada en sus primeros años por el amor contumaz y perseverante hacia su prima Nora. Sin embargo, la precariedad económica en la que se desenvuelve su familia la obliga a relacionarse con un oficial de infantería inglés, el capitán Quinn («un caballero con 1.500 guineas anuales»). Es en esta situación en donde Barry comprende la importancia de una posición social y, sobre todo, del dinero que arropa dicha consideración (como cuando su prima le dice que es «un muchacho sin una guinea a su nom-

bre»). Por eso Kubrick denominó la primera parte de la película «De cómo Redmond Barry adquirió el renombre y título de Barry Lyndon», con objeto de precisar cada una de las circunstancias que fueron jalonando la vida del temperamental joven: Un duelo con el capitán Quinn al que logra batir y que cree deja muerto en su partida —y que descubrirá tiempo después que «el duelo fue arreglado de antemano para alejarle de allí»; Quinn era un cobarde y rehusaba casarse con la joven, por lo que sus hermanos decidieron que Barry se viera obligado a marchar—; cuando es asaltado en el camino hacia Dublín; la pelea con otro soldado nada más alistarse en el ejército inglés.

Barry asumió la condición de vagabundo y transitó por los lugares más diversos aprendiendo de cada momento, de cada situación, sacando partido siempre que podía. Es así como logra ser «un soldado digno» y como en la primera batalla de interés ayuda a su amigo el capitán Grogan a morir («cuán fácil es soñar glorias bélicas en una confortable butaca. Mas es muy diferente verlo con los propios ojos», un precisa reflexión de Kubrick). Sin embargo, nada más entrar en batalla le surgen todas las dudas: es así como se inclina por la desertión («No estaba destinado a ser soldado inglés»; ¿quizá la escena de los dos soldados homosexuales en el río le anima a dar el paso definitivo?).

De nuevo en el camino se da cuenta que las tierras y las mujeres han sido tomadas muchas veces. Pero también comprende que su nuevo nombre y su condición de desertor no puede durar mucho tiempo, porque el capitán Potzdorf del ejército prusiano le descubre en una cena: momento que inteligentemente Barry sabe aprovechar para pasarse a sus filas como un mercenario más. Es en este nuevo grupo donde el joven logra convertirse en «un experto en toda clase de artes». Pero su corazón, además de aventurero, sabe que debe aprovechar hasta las adversidades: salva a Potzdorf en una batalla, un gesto que no sólo le reporta un insignificante premio, sino que le convierte en protegido del capitán que es el que le facilita un trabajo como espía para el Ministerio de la Policía. Chevalier de Balibari era su víctima que se convierte, por patriotismo, en eficaz amigo y compañero de notables batallas una vez que logran salir de Berlín.

«Barry era libre de nuevo. Empezó su carrera profesional de jugador. Decidió que de ahora en adelante llevaría la vida de un caballero. Chevalier y él pronto fueron recibidos en todas las cortes de Europa. No tardaron en estar entre la mejor sociedad amante del juego, donde eran bienvenidos los doctos de esta ciencia.»

Barry se acostumbró al riesgo desde sus años más jóvenes, por eso cada partida generaba un crédito que tenía que cobrar mediante duelo a espada,

con la que era muy diestro. «Tenía pensado, como muchos caballeros antes, casarse con una mujer de fortuna y rango. Y, como ocurre a menudo, estos pensamientos coincidieron con el posar la mirada en una dama que iba a tener un considerable papel en el drama de su vida». Fue a través del juego que conoció a «la condesa de Lyndon, vizcondesa de Bullingdon de Inglaterra, baronesa de Castle Lyndon del reino de Irlanda, una mujer de mucha fortuna y gran belleza», una mujer casada con Sir Charles Lyndon, hombre que padecía muchos achaques de gota y otras enfermedades, y que «prefería que le llamasen cornudo a imbécil», frase que le dice a Barry cuando éste le saluda en una partida de cartas, tras saber que se veía frecuentemente con su mujer:

«En pocas palabras, a las seis horas de conocerse, la condesa estaba enamorada. Barry, al haber logrado acercarse a ella encontró innumerables ocasiones de cultivar su intimidad. Pocas veces se alejaba de la condesa.»

El placer, el juego y un sin fin de dificultades acompañaron a Barry en este primer itinerario de su vida, al fin del cual creyó que había alcanzado el objetivo que se había propuesto tras marcharse del lado de su madre. Kubrick aprovechó esta primera parte de la película para recrear la manera de entender la guerra entre ingleses y prusianos, además de significar la composición de los respectivos ejércitos, confrontando el orden y la estrategia militar inglesa frente al variopinto grupo humano que daban cuerpo al ejército prusiano. La soledad que Barry fue encontrando en su camino, reafirmó su propia soledad sin desperdiciar las oportunidades que le facilitaban el «ascenso» social que tanto anhelaba. Realmente, cuando se encuentra con Chevalier no le tira tanto las raíces comunes que le unen como comprender que aquel personaje que tiene que espiar puede ser su tabla de salvación para salir de su encrucijada vital: por eso llora y busca consuelo en el hombro del mismo; un ejemplo del cinismo que va a mostrar en muchos momentos de su vida.

Kubrick es consciente del marco en el que ha situado a Barry tras su encuentro con la condesa de Lyndon. Por eso, al igual que prendió rápidamente el amor en ellos, también desencadenó la muerte de Sir Charles en el lugar más apropiado y tras una conversación intensamente sarcástica. Por eso tituló la segunda parte como aquella «Donde se narran los infortunios y desastres que acontecieron a Barry Lyndon», anticipando en el rótulo no sólo buena parte de sus vicisitudes sino, también, algo que se sabrá más adelante, que «estaba escrito que no dejaría descendencia, que acabaría su vida pobre, solo y sin hijos».

Barry alcanzó su meta un año después al contraer matrimonio con la condesa, que no sabía que «estaría destinada a ocupar un lugar en la vida de Barry no mucho más importante que los elegantes tapices y cuadros que serían el telón de fondo de su existencia». Barry comienza a ascender socialmente al tiempo que su vida interior se deteriora a grandes pasos, porque no sólo se dedica a multiplicar sus escándalos amorosos sino que malgasta una fortuna³⁹ que no le pertenece: es más, como le dice su madre, no tiene ni título propio, lo que significa que, realmente, no es nadie. Su obsesión por el reconocimiento le lleva al ocaso de sus días («Por el bien del niño, Barry creía que ella debía renunciar a los placeres de este mundo. Los deberes inherentes a una familia distinguida debían recaer sobre él»), hasta que su hijastro («Su odio por Barry cobró una intensidad sólo igualada por su devoción a su madre»), con quien se bate en duelo y le hiere en una pierna dejándole inválido, le obliga a marcharse por la puerta de atrás.

Barry, que aspiró a tanto socialmente, se vio sumido en el más absoluto anonimato, y todo porque su última voluntad de favorecer el desafortunado error de su hijastro —al que se le disparó la pistola accidentalmente— le llevó, inexorablemente, a su ocaso, que no supera con el depender de la misericordia de su propio hijastro que le concede una pensión de por vida.

«Barry era de esos que pueden hacer fortuna pero son incapaces de mantenerla. Las cualidades y energías que empujan a un hombre a alcanzarla a menudo son las causas de su ruina.»

Kubrick hace un acercamiento al arribista, al personaje que busca estar en el lugar que no debe, aquel que logra crear un mundo de ficción en su entorno, demostrando disponer de una habilidad y artes singular en la construcción de una personalidad arrebatadora, superficial, cómica si se apura, con tal de no fracasar ante los demás. Su vida ha sido un continuo engaño —como sus juegos de cartas—, un trampolín que no puede evitar para articular a la perfección su estrategia, pues Barry libró una continua batalla, y quizás más dura y sangrienta, en los grandes salones de las cortes europeas, en aquellos escenarios que pretendió siempre.

Sin duda, el personaje de Barry también, como en otras películas del director estadounidense, es muy actual; permanentemente vivo. La sencillez y humildad de los orígenes de su familia se transforman en brutalidad y tiranía en un marco más sofisticado y barroco. Los sueños inalcanzables que se

³⁹ Sorprende en este sentido, el enorme paralelismo —al margen de la situación— que existe entre Barry y el rey Luis XV, por lo menos atendiendo a los datos históricos que existen al respecto.

hacen realidad confirman, en la actuación de las personas, la debilidad del ser humano, sea cual sea su condición social⁴⁰.

En cualquier caso, se confirma lapidariamente lo que Kubrick recoge en el rótulo de su epílogo: «Fue durante el reinado de George III que los personajes mencionados vivieron y altercaron. Buenos o malos, hermosos o feos, ricos o pobres, todos son ahora iguales». La existencia, finalmente, coloca a todos en su sitio. Una verdad absoluta⁴¹.

2.7. La chaqueta metálica (Full Metal Jacket)

Una nueva novela «The Short-Timers», de Gustav Hasford, sirve de punto de partida para la última película que tiene que ver con el tema base de este trabajo. Resulta evidente que un director que ha estado marcado en su trayectoria artística por el pasado histórico no podía dejar de lado uno de los conflictos que más han marcado la historia política y social estadounidense, y no sólo en su propio territorio sino, también, en el ámbito de sus relaciones internacionales. Vietnam fue algo más que una guerra, y de eso intentaron dejar constancia algunos directores tanto en el campo del documental como en el de la ficción⁴². Y Kubrick no podía esquivar la oportunidad de acercarse, desde otra perspectiva, al conflicto, sobre todo después de tener a sus espaldas *Senderos de gloria* o *¿Teléfono rojo? Volamos sobre Moscú*.

Una vez más, el meticuloso trabajo de producción le permitió al director recomponer un espacio vietnamita a orillas del Támesis, en el extrarradio de Londres, y moverse con total libertad a la hora de crear un terreno de ficción realista en el que, una vez más el hombre, el individuo, entra en conflicto con los demás, con la tragedia que viven juntos y consigo mismo.

En este sentido, pues, más allá de preocuparnos por la verosimilitud y realismo del escenario, nos centraremos en el conflicto que plasma plástica y emocionalmente. En el arranque de la película una canción sustituye a la voz

⁴⁰ Aunque sea de una forma colateral, la película presenta, al menos en esbozo, las posibilidades de transformación social que culminarían unos años después en la Revolución francesa. Las clases sociales entienden que van dejando de ser compartimentos estancos y que puede cambiarse de estatus. Tras «el deporte de reyes» que significan las guerras dieciochescas, emerge el cansancio de una sociedad que comienza a saber lo que realmente pueden significar las palabras «pueblo» y «burguesía».

⁴¹ La película consiguió cuatro Oscar en los apartados de Fotografía, Adaptación musical, Decoración y Vestuario, siendo nominada también a la mejor película, dirección y guión adaptado.

⁴² Cf. García Fernández, Emilio C.: *Cine e Historia. Las imágenes de la historia reciente*. Madrid. Arco/Libros S. L. 1998.

en off de otros trabajos, canción que encierra las ideas fundamentales de la historia que se va a contemplar:

«Dame un beso de despedida y escíbeme mientras esté fuera. Adiós, cariño. Hola, Vietnam. América ha oído la llamada de la corneta. Y eso nos atañe a todos nosotros. No creo que esta guerra acabe nunca. Hay combates que siempre vuelven a suscitarse. Adiós, cariño. Hola, Vietnam. He venido a ganar una batalla. Dame un beso de despedida y escíbeme mientras esté fuera. Adiós, cariño. Hola, Vietnam.»

El servicio a la patria, a sus valores, es lo que lleva a sacrificarse personal y familiarmente. Un sacrificio que, la misma patria, apenas sabe reconocer más allá de una salva de honor, una medalla o una formación que, en sí misma, encierra una gran dosis de violencia que supera cualquier sensibilidad, logrando en muchos casos violar los sentimientos más profundos del ser humano, degradándolo hasta los niveles más míseros y repugnantes que se puedan considerar. Esto es lo que propone Kubrick desde el primer momento: un choque, el enfrentamiento entre unos jóvenes aspirantes a Marines y su instructor, un perverso y malvado personaje que no entiende de niñerías cuando tiene que formar máquinas para matar. Kubrick y sus colaboradores han cuidado al máximo el guión, de forma que frase a frase el espectador se viera involucrado en la trama para sumirlo lentamente en un angustioso estado de ánimo.

«[...] Sólo hablaréis cuando se os hable. Y la primera y última palabra que saldrá de vuestros sucios picos será: Señor. ¡Me entendéis bien, capullos! [...] Si alguno de vosotros, nenas, sale de esta isla, si sobrevivís al entrenamiento, seréis como armas, ministros de la muerte, siempre en busca de la guerra. Pero hasta ese día sois una cagada, lo más bajo y despreciable de la tierra. Ni siquiera algo que se parezca a un ser humano. Sólo sois una cuadrilla de desgraciados, una panda de mierdas inútiles pasados por agua. [...] Soy duro pero soy justo. Y aquí no hay ninguna intolerancia racial. Yo no desprecio a nadie... Aquí todos sois iguales de insignificantes.»

De entrada hay que marcar el territorio, escenario que trasciende a una realidad todavía lejana, un conflicto en el que se encuentra sumido el país muy lejos de sus fronteras. Y el territorio no es un espacio físico determinado, es el individuo y sus circunstancias familiares, personales y de amistad. El primer vínculo se rompe con un rapado absoluto de cabeza, el segundo con la degradación más abominable que le lleva a la pérdida del nombre propio,

y el tercero se consolida o no en función de una convivencia que no pasará de la camaradería, dado que la etapa de instrucción se encarga de que se conozcan en su intimidad.

Cuando el Ejército de los Estados Unidos acoge a un joven recluta para darle la formación que necesita, éste asume un compromiso sabiendo que tiene que entregarse en cuerpo y alma al adiestramiento porque, de superar la prueba, conseguirá las metas jamás imaginables. Bufón, Cowboy y Patoso son tres de los exponentes referenciales sobre los que el Ejército construye algunas de las nuevas personalidades: el que intenta sobrevivir sin evitar la confrontación (no cree en la Virgen María), el que sobrevive en el anonimato y aquel que, ineludiblemente, se convierte en el punto de mira del sargento instructor. La angustia se apodera de todos los reclutas, va minando muchas sensibilidades generando una coraza personal difícil de penetrar, y sólo los más débiles —por su color, Copo de nieve; por sus características físicas, Patoso— son los que se convertirán en chivos expiatorios.

Las máquinas de guerra que el sargento Hartman quiere diseñar exige una pauta de conducta que ha de dominar la vida del Marine:

«Esta noche vais a acostaros con vuestro fusiles y cada uno le dará a su fusil un nombre de mujer, porque ese es el único coño que vais a disfrutar aquí [...] Estáis casados con ese instrumento que es todo hierro y madera. ¡Y le vais a ser fieles!»

La oración, pues, del Marine se consolida sobre estos principios, pilares sobre los que se diseñarán las operaciones en el frente:

«Mi fusil es mi mejor amigo. Y es mi vida. Tengo que dominarlo igual que me domino a mí mismo. Sin mí, mi fusil no sirve; sin mi fusil, yo tampoco sirvo. [...] Mi fusil y yo somos los defensores de mi patria. Dominamos a nuestros enemigos y salvamos nuestras propias vidas.»

Pero no todos pueden ser «Marines de hierro». Cada uno ve las cosas como su capacidad e inteligencia le permite. Por eso, el recluta Patoso no puede sobrevivir: será la víctima inevitable de un conflicto personal en el que surge la vulnerabilidad del ser humano, fuerte ante ciertos obstáculos y débil ante la incomprensible vejación a la que le someten tanto el sargento como sus compañeros (porque éstos no están dispuestos a aguantar un castigo por un donuts).

La formación no sólo debe ser física, sino también ideológica: «El capellán os va a decir como el mundo libre vencerá al comunismo con la ayuda

de dios y unas pocas manos. A Dios se le pone dura con los Marines porque matamos a todo bicho viviente», les dice el sargento instructor el día de Navidad. Un ciclo que se cierra y anticipa lo que puede venir inmediatamente. Los destinos son variados, pero algo queda marcado en el interior de cada uno de los nuevos Marines: su cerebro queda tocado para poder interpretar racionalmente muchas cosas, y en la mayoría de los casos sólo se verán desde el prisma emocional que interesa a la patria. Por eso, mientras todos son capaces de soportar ese reto, el recluta Patoso se ve abocado a la ruina vital (mata al sargento y se suicida con su arma) porque se encuentra indefenso, tanto como lo estarán sus compañeros cuando lleguen al frente: se verán en el lugar equivocado y se toparán con la muerte de cara. Por eso Patoso decide matar a su principal enemigo durante las semanas de instrucción, confirmando que el trayecto que le espera a Bufón —y a los demás— les conducirá a una ruina emocional progresiva (y que Bufón visualizará cuando mate a la francotiradora vietnamita que se ha llevado por delante a varios compañeros de pelotón).

La crueldad de la primera parte de la historia contrasta, inevitablemente, con el paso de Bufón por el cuerpo de periodistas que se encuentran en Da Nang, en donde colabora como reportero en «Barras y Estrellas». Descubre cómo se trabaja, qué se dice a las tropas, qué se oculta a la sociedad. La retaguardia es el lugar más apropiado para disfrutar de todo tipo de corruptelas que nada tienen que ver con el sacrificio que le habían inculcado en la academia. Es allí donde, paradójicamente, descubre qué es «la mirada de los mil metros: A los Marines se les queda cuando han estado en el fregado demasiado tiempo. Es como si se hubiera visto el más allá». Mientras unos dejan su vida en el frente otros dicen hacer la guerra desde el aburrimiento que surge en una tienda de campaña o un barracón.

La guerra no es un acontecimiento entre buenos y malos, entre unos y otros. La guerra es una manera de pensar, unos ideales que se destruyen por no poder defenderlos ante la evidencia. La guerra es el fruto de una paranoia colectiva que Kubrick acierta a definir con una propuesta visual que asume Bufón en sí mismo y que refuerza en una conversación determinada, ante una fosa común:

Coronel: Marine, ¿Qué es esa chapa que llevas ahí?

Bufón: ¡Un símbolo de paz, señor!

Coronel: ¿De dónde la sacaste?

Bufón: No recuerdo, señor.

Coronel: ¿Qué llevas escrito en el caso?

Bufón: Nacido para matar, señor.

Coronel: Nacido para matar en el casco y una insignia de paz en la solapa. ¿Qué es esto? ¿Una broma de mal gusto?

Bufón: No, señor.

Coronel: Entonces ¿Qué significa?

Bufón: No lo sé, señor.

Coronel: No lo sabes muy bien, verdad.

Bufón: No, señor.

Coronel: Pues no te hagas la picha un lío porque te voy a meter un paquete que te cagas.

Bufón: Sí, señor.

Coronel: Contesta a mi pregunta o tendrás que responder ante el gran jefe.

Bufón: Yo creo que intento sugerir algo de la dualidad del hombre, señor.

Coronel: ¿La qué?

Bufón: La dualidad del hombre. Eso que dice Jung, señor.

Coronel: ¿De qué lado estás, hijo?

Bufón: Del nuestro, señor.

Coronel: ¿No quieres a tu país?

Bufón: Sí, señor.

Coronel: Entonces sigue la corriente. ¿Por qué no arrimas el hombro con los demás para la gran victoria?

Bufón: Sí, señor.

Coronel: Hijo, lo único que le pido a mis Marines es que obedezcan mis órdenes como si fuera en la palabra de Dios. Estamos aquí ayudando a los vietnamitas porque dentro de cada amarillo hay un americano luchando por salir. Este es un mundo muy cabrón y hay que mantener la cabeza fría hasta que esta manía de la paz se deshinche.

En la guerra los fantasmas sociales y personales no desaparecen. La desigualdad social se muestra tanto en el momento de tener una relación con una joven vietnamita como en ser avanzadilla del pelotón. También las contradicciones de una generación como la de los sesenta quedan reflejadas en Bufón y en las sucesivas entrevistas que realizan los reporteros durante la avanzadilla que efectúa el pelotón de «los chiflados». La muerte nunca tiene justificación, por mucho que Rompetechos lo intente:

Rompetechos: Al menos han muerto por una buena causa.

Pedazo: ¿Qué causa es esa?

Rompetechos: La libertad.

Pedazo: Aclárate las neuronas pardillo. ¿Crees que luchamos por la libertad? Esto es una matanza. Y si me van a reventar las pelotas por una palabra, mi palabra es: putada.

En igual medida, es precisa la frase que Kubrick pone en boca de uno de los Marines entrevistados, cuando dice a los reporteros si puede citar al presidente Johnson: «No voy a enviar a los jóvenes norteamericanos a ocho o diez mil millas de distancia para hacer un trabajo que tendrían que realizar los jóvenes asiáticos». Con estas palabras, la película recupera la Historia social del momento: la siniestra paradoja que se dio en la sociedad estadounidense que tanto buscaba defender su honor como pedir porque sus hijos no fueran al frente a defender un territorio que nada tenía que ver con ellos.

Por eso preparan a los Marines para matar y nunca para morir, porque cuando les dan un fusil (con munición 7.62 mm con camisa metálica) creen que ya van protegidos con un chaleco impenetrable fabricado por el país más poderoso de la Tierra, además de sentirse identificados con algunos de los abundantes iconos que rodean su vida como estadounidense: los dólares, los donuts, Hollywood, Mickey Mouse..., e inmersos en un manifiesto erotismo fruto de la ruptura moral que se dibuja en el horizonte de los jóvenes que difícilmente llegarán a disfrutar de su vejez. Porque para los demás, cuando termina la guerra, aún les queda una ligera esperanza como dice la canción final:

«Mi cabeza vuelve a estar ocupada por los sueños eróticos y los pezones duros 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.»

Kubrick fue consciente cuando abordó esta historia de lo que estaba realmente aconteciendo en la Historia, en las circunstancias sociales, políticas y morales que sumergían a un país en el caos, en la destrucción moral y física de la que tardaría en recuperarse. Aunque como ha ocurrido con la mayoría de las películas sobre Vietnam, apenas se ha juzgado, intentando alguna objetividad, las posturas ideológicas y sociales, a más de políticas, del bando enemigo. En este caso, como en otros, estaría por hacer una crítica, desapasionada en la medida de lo posible, de cual ha sido el resultado, juzgado con perspectiva de años de los sistemas políticos surgidos a lo largo del siglo pasado como consecuencia de la llamada descolonización y de la Guerra Fría (o activa como sucedió en Vietnam).

3. EPÍLOGO ABIERTO

Para terminar estas líneas, debemos decir que Kubrick se plantea la Historia, sus acontecimientos, desde una perspectiva muy amplia, pero que tiene como nexo de unión al hombre, un personaje que se mueve maleado por un

sin fin de circunstancias que le marcan en su trayecto vital, sometiéndole paradójicamente en cada caso a los intereses de ambiciosos ideales sólo defendidos por unas pocas personas o instrumentos generados por las mismas.

En este itinerario, podemos percibir como existe un trayecto histórico que se revisa desde una perspectiva contemporánea, con la clara intención de actualizar esas ideas y remover conciencias que avancen en propuestas críticas. Se trata, en definitiva, de situar al hombre frente a su origen, su conciencia, la ambición y el poder, la violencia en todas sus variantes, el orgullo, la utopía o el futuro...; y a una serie de instituciones —en general a la sociedad— como ejes de ese conflicto personal, instituciones que saben aprovecharse de las circunstancias en las que el individuo no supera la fase de rata de laboratorio, para sacar un peculiar beneficio. La capacidad de supervivencia en un mar de debates internos que se proyectan, irremediamente, en la sociedad que acoge a una persona desvalida, no deja de reforzar el artificio de la existencia, la falsa apariencia.

Queremos dejar claro que las miradas que nos ofrece Kubrick de la Historia nos obliga a detenernos en este contexto, evitando las referencias estéticas de su obra que, en líneas generales, se homenajea constantemente con planos y trayectos visuales extraídos de otros trabajos, suponiendo un guiño constante para el espectador que ha conocido y conoce su obra.