

Stanley Kubrick (1928-1999): en los límites de la inteligencia SAMUEL R. CESAR

*La técnica ha progresado más rápido que los valores morales.
El hombre ha creado los medios para destruirse a si mismo,
sin haber encontrado una manera profunda de resolver sus problemas.*
Stanley KUBRICK

EL CEREBRO HUMANO Y LAS MÁQUINAS. IMPERFECTOS Y PELIGROSOS

Kubrick no confiaba demasiado en las máquinas, aunque las admiraba como resultado de la inteligencia humana; "Hay una estética de la máquina. Las máquinas son bellas". Es conocido que sus viajes, atravesando el Atlántico, los hacía en barco, pues no confiaba en los aviones, aunque tenía el título de piloto de aviación¹, y que cuando conducía coches (aunque fuera su rutilante Porsche), lo hacía muy despacio. Famosa es la anécdota que ocurrió dos días antes del estreno de *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971); el laboratorio había rayado el negativo, y Kubrick trasladó el de seguridad hasta otro laboratorio, conduciendo personalmente un Land Rover blindado, siguiendo a poca velocidad al coche que conducía el montador, para servir de pantalla ante la posibilidad de que otro vehículo se abalanzara sobre ellos en el traslado. Y es que Kubrick, aparte de ser muy supersticioso y aprensivo², confiaba muy poco en las máquinas, sobre todo cuando tenían que ser manejadas por hombres, sus inventores. En realidad, desconfiaba del cerebro humano; si confiaba en el suyo y en el de unos pocos, pero menos en el de la generalidad. Algo que ocurre a los genios, que tienen la clave de muchas esencias. Sus razonamientos son tan evidentes, tan poco conformes con lo convencionalmente admitido, que a la generalidad mediocre y mezquina le parece cosa de locos.

En sus películas encontramos numerosos mecanismos que fallan, ocasionando problemas al hombre. El cierre de la maleta en la que Johnny Clay coloca el dinero robado de *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956), es defectuoso, y cuando un perro se cruza con la camioneta que lleva las maletas al avión en el que piensa huir, el conductor, intentando evitar atropellarlo, hace un movimiento brusco con el volante, las maletas caen al asfalto, el mecanismo de cierre de la maleta falla y el dinero se esparce por el aire, concluyendo el desastre mecánico con la detención de Johnny. En *Teléfono rojo: ¿Volamos hacia Moscú?* (*Dr. Strangelove, or how I learn to stop worrying and love the bomb*, 1963), las compuertas del avión nuclear "Leprosena" no se abren en el momento necesario para lanzar la bomba y, al activarlas de forma manual, el comandante T.J. "King Kong", sale disparado hacia tierra, a lomos del artilugio mortífero, destruyéndolo al tiempo que su objetivo. El ordenador Hal en *2001: una odisea del espacio* (*2001: a Space Odyssey*, 1968) se considera infalible porque es de la serie 9000, los cuales nunca han cometido un error, pero los astronautas comprueban que lo comete cuando dice detectar una falsa avería en un módulo exterior. Como los humanos dotaron al ingenio de algo parecido a sus sentimientos, la tragedia para el hombre se desencadena inevitablemente, pues el ordenador se rebela ante el intento de desactivarlo, destruyendo a su creador. En *El resplandor* (*The Shining*, 1979) se producen momentos de angustia cuando Wendy no atina con el mecanismo de apertura de la despensa intentando encerrar allí a su perseguidor Jack, y cuando la ventana del aseo no acaba de abrirse para que pueda huir.

Las máquinas y los mecanismos, sin embargo, no son entes autónomos: han sido creados por el hombre y son manejados por él. De forma que puede manipularlas para que cumplan su papel o para que fallen, caso de Jack Torrance sacando en *El resplandor* la lámpara de la radio que comunica con el exterior, y el delco del coche oruga que permitiría huir del lugar a su mujer y su hijo. Un misil produce daños en la radio del "Leprosena" en *Doctor Strangelove* y no pueden recibir ni emitir mensajes que eviten el ciego cumplimiento de su misión destructiva. En esta película, los soviéticos tienen la Máquina del Fin del Mundo, que se activa automática e imparablemente.

La máquina puede ser creada y empleada por el hombre para el bien o para el mal. Incluso la misma máquina puede tener la doble función. Así, el gorila ancestral de *2001: una odisea del espacio* descubre el arma a partir del hueso de un cadáver, y ese arma va a tener una doble función: para obtener comida y para luchar contra otros semejantes en la disputa del poder.

Para Kubrick, el cerebro humano es una máquina (de origen desconocido³) y de funcionamiento no aclarado (ver *The Shining*), que muchas, demasiadas veces, actúa mal, o para producir el mal. El máximo reto del hombre es construir cerebros para manejarlos y ello ya se ha llevado a cabo en el siglo XX con los ordenadores⁴, cuyo alcance parece ilimitado, y sus perspectivas son tan esperanzadoras como peligrosas.

Pero también, desde el poder se puede lavar el cerebro de los hombres para hacerlos máquinas a su servicio. Ello se hace imagen en el tratamiento Ludovico de *La naranja mecánica* y en *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987) en el campo de instrucción de marines en la isla de Parris. En el inicio de esta última, vemos como rapan al cero los cráneos de los nuevos reclutas del cuerpo de Marines. La imagen no es meramente anecdótica: el cabello ha crecido con el tiempo en la cabeza de estos muchachos que van a ser instruidos militarmente, les van a lavar el cerebro para convertirlos en asesinos, y estorban los cabellos, el testigo de su experiencia anterior adquirida. Por ello, hay que rapar el cráneo, lo más cercano al cerebro.

Creo que 2001 es más una historia mitológica que de ciencia-ficción.

KUBRICK

LA INTELIGENCIA Y LA INTELIGENCIA

2001: una odisea del espacio está dividida en tres partes. En la primera, a modo de prólogo, "El amanecer del hombre", vemos una representación del origen del hombre según las teorías darwinianas, los simios humanoides. Una tribu de estos es sorprendida por la presencia de un gigantesco monolito negro clavado verticalmente en el suelo, apuntando hacia el sol. No entienden lo que es. En la parte central de la película, los científicos de la base Claudius, asentada en suelo lunar, han descubierto el mismo monolito en un lugar del satélite, e intentan descifrar que es, pero no lo consiguen. Al final, cuando Bowman ha destruido al ordenador HAL que pilotaba la nave de la Misión Júpiter, e intenta gobernarla por sí mismo, se cruza con el monolito que vaga por el espacio: unas vibraciones de gran intensidad le hacen perder el control de la nave que se precipita en una vorágine de colores y sonidos siderales, acabando en un estallido que precede a la aparición de un embrión humano en el espacio. En la tercera parte, el epílogo, el monolito se alza frente a la cama en la que yace Bowman, envejecido y moribundo. El monolito en cuestión tiene unas medidas que reproducen la "dimensión mágica" 1:4:9, siendo 1,4 y 9 los múltiplos de los tres primeros números 1,2 y 3. En unas declaraciones, Kubrick quiso simplificar el significado del monolito diciendo que era "cómo mostrar fotográficamente a un extraterrestre". Sin embargo, creemos que la verdadera intención era más metafísica. El cómo y cuándo de las cuatro apariciones del monolito llevan a que sea interpretado de otra forma. Ni los rudimentarios monos humanoides de la Tierra, ni los avanzados científicos emplazados en la Luna, logran saber de que se trata. Cuando el hombre intenta gobernar la nave espacial sin la ayuda del cerebro electrónico, el cruce sideral con el monolito, le lleva a su destrucción. Por todo ello, el monolito no puede significar otra cosa que el Gran Misterio, el límite de la inteligencia humana, la Inteligencia en suma. "Lo que me ha llevado a elegir este tema es que muchos sabios y astrónomos creen que todo el Universo está habitado por la Inteligencia". "La imaginación se desencadena libremente cuando se considera lo que podría ser la evolución última de la Inteligencia, no en diez mil años, ni en cien mil años, sino en quizás millones de años". Ante esa Inteligencia, el hombre y su inteligencia son, pues, insignificancias. Como parte de la vida biológica que nace del Misterio Inteligencia, el hombre y su inteligencia estarán siempre limitados por mucho que avance su ciencia. Nunca, probablemente, llegará a comprender al monolito negro. Las religiones lo han llamado Dios, pero todas las atribuciones que se le han asignado son meramente imaginarias.

Hay algo inherente malo en la personalidad humana.

Una de /as cosas que pueden hacer /as historias de horror es mostrarnos los arquetipos del inconsciente. KUBRICK

EL INCONSCIENTE PERTURBADOR; LOS TRASTORNOS DE LA MENTE

A muchos les sorprendió que Kubrick adaptara una novela de Stephen King en *El resplandor*. Sin embargo, el cineasta se planteó el proyecto no como una película para provocar el terror, sino como una exploración de lo intangible de la mente y el alma humanas, del poder del subconsciente. Los poderes extra sensoriales, los límites de la realidad en la percepción humana y los trastornos incontrolables de la mente se dan cita en una investigación sobre aquello que supera lo natural, lo que llamamos sobrenatural, lo que trasciende la normalidad asumida por la generalidad de los humanos, a la inteligencia con minúsculas. Y, como representación gráfica, ese laberinto junto al hotel, a imagen de la mente humana. En el acabará pereciendo Jack Torrance.

Anteriormente, Kubrick había realizado *Lolita* (1962) en la que, adaptando la famosa novela de Vladimir Nobokov, mostraba la perturbación que podía producir en un maduro profesor de Universidad (teóricamente pues, un cerebro avanzado), la obsesión erótica por una adolescente. Es indiscutible que Kubrick realizó esta película en un momento inadecuado: *Lolita* precisaba de la taxativa puesta en

imágenes de una pasión erótica enfermiza, lo cual no era posible en 1962 por el poder de censura que tenía en esos momentos la Liga Católica de la Decencia. Se aprecia que Kubrick tuvo que hacer numerosas concesiones para no tener serios problemas de exhibición. Por ejemplo, en la secuencia del hotel, tuvo que recurrir al *gag* de la cama plegable. Casi toda la sexualidad tuvo que ser mostrada implícita: así, cuando Humbert Humbert ve por primera vez a Lolita, como fondo a los planos cercanos de James Mason y Sue Lyon, se oye la frase de la madre de Lolita "Le ofrezco mi pastel de cerezas". Cuando ya se han consumado (en *off*) las relaciones, la sexualidad es mostrada de forma implícita con la secuencia en la que el profesor pinta las uñas de la ninfeta. Implícitas quedan también las relaciones homosexuales de Lolita con las chicas del campamento de verano y las heterosexuales con Quilty. Del mismo modo queda implícita toda la sexualidad perturbada de este último personaje. Hay una conversación entre la madre y la hija cuyo equívoco entre las palabras erudito y erótico es ingenioso: la madre dice que "Quilty es un caballero muy erudito", a lo que Lolita contesta "Claro, todas las chicas están locas por él".

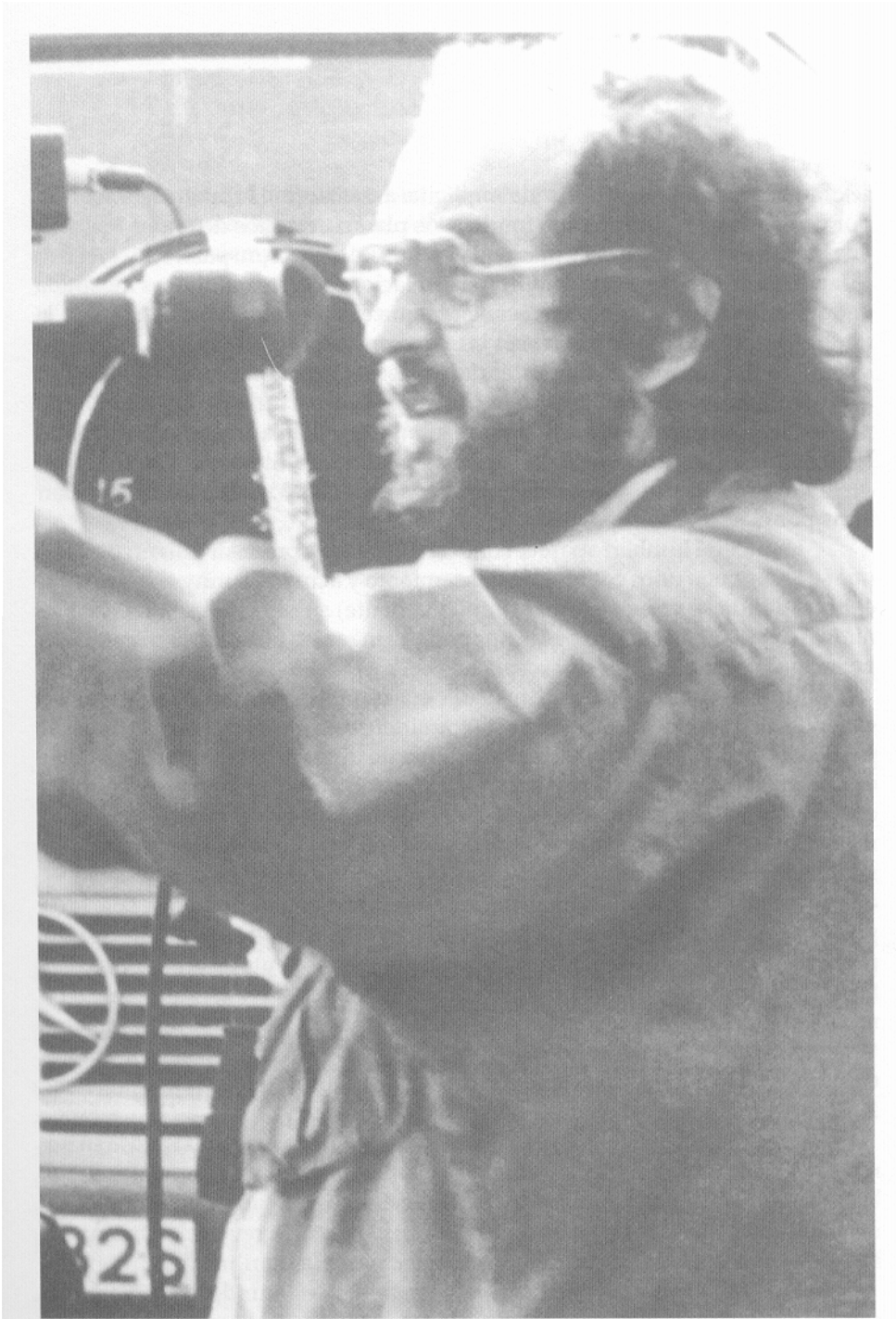
Humbert Humbert aparece como un respetable profesor universitario, al que se le suponen unos códigos de pensamiento y actuación muy normales. En el hotel donde se va a consumir (implícitamente) su obsesión sexual hacia la ninfeta, Quilty, haciéndose pasar por policía (ingeniosa ironía), le dice que las personas "normales" "no son sospechosas"⁶.

En este sentido, toda la película cuestiona la normalidad. Y ésta se extiende a críticas de la sociedad estadounidense en general y provinciana en particular. Así, Charlotte Haze se vanagloria de intelectual cuando en realidad es una intelectualoide de provincias⁷. Del mismo modo, el matrimonio amigo de los Haze se vanagloria a su vez de ser muy liberales en el terreno sexual. El mismo prestigio de Quilty como personaje (escritor) de televisión, cuando en realidad es un embaucador. Volviendo a la obsesión de Humbert Humbert, hay que apreciar que, aunque al final, parece simular un enamoramiento, solo lo es pura y anormalmente sexual. Su mente, que se supone regulada por su profesión y estamento, es transformada por el subconsciente de la pasión sexual hasta convertirlo en un loco (secuencia del hospital) y un asesino. En cierto modo, es una transformación semejante a la de Jack Torrance, aunque aparentemente menos grave, con lo que se demuestra el interés de Kubrick por los trastornos de la mente. En este sentido estaría la actitud del general Ripper en *Doctor Strangelove*, así como el personaje del mismo nombre.

En su última película, *Eyes Wide Shut* (1999), Kubrick, basándose en un relato de Arthur Schnitzler⁸, indaga en el subconsciente de un matrimonio burgués convencional, conturbado por la obsesión inoculada en el cerebro del marido *yuppy*, tras una fiesta burguesa perturbadora y la revelación íntima de la esposa, volcada a la sinceridad por los efectos de la marihuana.

Tras el periplo del mediocre personaje por el mundo del sexo en la sociedad contemporánea neoyorquina, la esposa propone la solución, agradeciendo por haber "sobrevivido a nuestras aventuras reales o de sueño", y admitiendo que "lo importante es que ahora estamos despiertos". "¡Para siempre!", exclama Hill, el marido. A lo que contesta Alice, su mujer: "Me asusta el término para siempre. Yo te quiero. Lo único que tenemos que hacer es... follar"⁹.

Ahora que hablamos del subconsciente sexual, es oportuno señalar que se detecta en el cine de Kubrick una cierta fijación en este sentido. *La naranja mecánica* está repleta de ejemplos: la violación en la mansión de Alexander, el ligue de Alex con las chicas de la disquería, la iconografía en la mansión de Lady Cat, los sueños de Alex... En realidad, en la mente de Stanley Kubrick hay una lucha entre su educación puritana y la acepción del sexo como hecho natural. Por eso, todas las referencias al sexo en sus películas se hacen tras un tipo de máscara.



El desaparecido autor.

"No creo que las guerras terminen nunca".

Letra de la canción del genérico en *La chaqueta metálica*.

La gente dice que está contra la guerra, pero es muy difícil encontrar un pacifista auténtico.

KUBRICK

"Hay momentos en los que siento vergüenza de pertenecer a la raza humana".

Coronel DAX, en *Senderos de gloria*

HOMBRES EN GUERRA: EL HOMBRE CONTRA SÍ MISMO

Fear and Desire (1953), la primera película de Kubrick¹⁰, mostraba a cuatro soldados de un ejército y en un conflicto bélico indeterminados que, avanzando entre las líneas enemigas, se comportan como animales atemorizados, o sea matando sádicamente.

Senderos de gloria (*Paths of Glory*, 1957) está ambientada en la Primera Guerra Mundial en el bando francés¹¹. El absurdo de la guerra está presente en un irreal campo de batalla en el que no se ve al enemigo. Mientras los soldados avanzan para conquistar la colina, unas terribles y ciegas bombas caen sobre ellos, matando, sin que las víctimas puedan ver a quienes los matan. El soldado víctima tiene ante sí a ese enemigo invisible, pero su mayor enemigo está en su propio ejército, en los que mandan.

La película, pues, arremete contra la guerra y también, y sobre todo, contra la institución militar. El poder de la misma, los que mandan, no se mueve del lujoso y confortable castillo (símbolo de aristocracia, o sea de supremacía social), desde el que dirigen las operaciones, mientras los soldados, los parias, los que nada tienen que ganar en la guerra, han de arrastrarse a través de las sucias y fétidas trincheras y los infernales barrizales del campo de batalla, así como mal vivir en insalubres barracones, infectas tabernuchas, cuando no son reclusos en calabozos más aptos como establos, y son ejecutados para servir como "ejemplo" para la tropa. Tan sólo una vez, uno de los que mandan, el detestable general Mireau, entra en el terreno de los peones, y lo hace de forma altiva, distanciada y con el desprecio hacia los subordinados en el rostro. La cámara de Kubrick lo sigue en un travelling crítico. Cuando los parias son "invitados" a palacio, es para humillarlos y condenarlos, sin escuchar motivos, en un asesino consejo de guerra. Un implacable contrapicado los encuadra cuando entran en la gran sala palaciega, resaltando su indefensión ante el poder. Y cuando son ajusticiados, el acto se lleva a cabo en el jardín palaciego, para resaltar la imagen del poder imponiéndose a los subordinados. El poder de lo militar está personificado en la película por los generales Broulard y Mireau. El primero es un aristócrata que ocupa un puesto en el Estado Mayor; es, por lo tanto, un político, o sea un individuo al que poco importa la gente que hay por debajo de él. Mireau también es un aristócrata, pero destinado a un rango en el que tiene que relacionarse con las clases inferiores, lo que comporta un peligro de "contaminación", por lo que aprovecha su ocasión cuando Broulard le ofrece la posibilidad de auparse al no contaminante poder político-militar. Dax, acusador, rememora una frase de Samuel Johnson para calificarlos:

"El patriotismo es el último refugio de los canallas" .

Doctor Strangelove es la película de la guerra final, del gran desastre nuclear, debido a varias torpezas humanas. En ella vemos como el desastre se desencadena de la forma más absurda, pero no podemos ver lo que ocurre después, porque el hombre ha llegado a su máxima "ambición": destruirse a sí mismo. En *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) asistimos a una batalla en la que el sadismo es filmado como Eisenstein lo hiciera en *Alexander Newski* y Welles en *Campanadas a medianoche*.

Si en estas últimas películas, la opinión de Kubrick sobre el ejército y sus oficiales no era buena, como reflejan los retratos de los generales "Buck" Turgisdon y Jack D. Ripper, no lo será mejor en *Barry Lindon* (1975) con el del presuntuoso y cobarde capitán Quin, ridiculizado en el desfile, el baile y el duelo.

También se habla de la degeneración de los oficiales prusianos en la Guerra de los Siete Años. Y se asiste a la absurda carga del ejército inglés sirviendo de blanco a los soldados franceses que les esperan en campo abierto: los soldados van cayendo de forma absurda.

"Born to Kill" ("Nacido para matar")

Inscripción en el casco¹² de Joker. *La chaqueta metálica*.

La película definitiva de Kubrick sobre la guerra es, desde luego, *La chaqueta metálica*. El que esté centrada en la guerra del Vietnam, una de las más atroces¹³ de este siglo, es meramente un pretexto. El hecho histórico con fecha concreta sólo interesa de forma indirecta¹⁴. La película está dividida en tres partes. La primera, 43 minutos, trata de la instrucción de los Marines que serán enviados a la guerra. El sargento instructor Hartman es el encargado por el poder de transformar a los reclutas en armas para la guerra, en asesinos. Lo primero es sacarle del cerebro todo aquello que podría distraerlos de su misión como peones de un ajedrez organizado por el poder. Así, se les extrae todo aquello que el mismo poder alardeaba, hipócritamente, cuando le interesó: los derechos humanos, la individualidad como individuos. Se les dice, se les vocifera de forma amenazadora, que no son seres humanos, sino mierdas. Se les dice, se les vocifera, que no han de pensar, que sólo han de obedecer las instrucciones. Cuando Hartman consigue ese primer objetivo, el aborregamiento, les instruye como asesinos armados. El método es el de siempre:

identificar violencia con sexo. Así, señalando alternativamente los genitales y el fusil, les hace cantar "Esté es mi fusil, ésta es mi arma. Esté para luchar, ésta para divertirme". Y les arenga decididamente: "El arma más letal del mundo es un marine y su fusil" y "Tenéis que aprovechar vuestro instinto asesino". Incluso hay una oración: "Esté es mi fusil, es mi mejor amigo. Sin mi, mi fusil no sirve; sin mi fusil yo no sirvo. Yo y mi fusil somos los defensores de mi país. Y así será hasta que en vez de enemigos haya paz. Amen". Cuando ya los tiene adiestrados, les pregunta: "¿cual es vuestro trabajo?" Y ellos contestan a coro: "¡Matar, matar, matar!"¹⁵.

Kubrick: "A los personajes de mi película se les enseña a matar, se les entrena para convertirse en asesinos, y el instructor lo dice muy claro. Y, para colmo, esos jóvenes están en una edad en la que todavía están psicológicamente indefinidos y creen que deben probarse a si mismo que son hombres, algo parecido a lo que en algunas tribus africanas hacen con sus jóvenes a través de los ritos de iniciación".

La segunda y tercera partes de la película vienen a contradecir la posibilidad de convertir a toda la raza humana en asesinos. Así, Joker dice al general furioso que, con la inscripción de su casco, "intento sugerir la dualidad del hombre, la cosa junguiana..." La sombra de Jung, que en *Apocalypse Now* de Coppola estaba personificado en el tigre y en Kurtz, planea sobre el Vietnam de Kubrick, en su permanente lucha contra la naturaleza pura del hombre que se rebela y reaparece tras el lavado de cerebro. El lado bueno del hombre reaparece en las secuencias finales, aunque para ello ha tenido que instalarse la tragedia total. El batallón sigue avanzando, tras la destrucción del mortífero espectro de la vietnamita francotiradora. Joker dice: "Estoy feliz de seguir vivo, de una pieza y a punto. Este mundo es una mierda, sí, pero estoy vivo y no tengo miedo". La dualidad junguiana seguirá en su interior.

FUTUROS (¿IMPROBABLES?) QUE ACLARAN EL PRESENTE

Stanley Kubrick realizó tres películas futuristas en momentos clave de la Historia de la Humanidad de la segunda mitad del siglo XX. En 1963, un año después de la crisis de Cuba, en la que el vanagloriado John F. Kennedy estuvo a punto de armar un conflicto nuclear mundial, Kubrick realizaba *Doctor Strangelove*, en la que se hacía una predicción del peligro de un desastre nuclear, debido a que la custodia de los ingenios, aún no asumidos, quedaba en manos de personas incapacitadas. El fascista general Jack D. Ripper, indirecto responsable del desastre final, citaba parabólicamente a Clemenceau que "dijo una vez que la guerra era demasiado importante para dejarla en manos de los generales. Pero, hoy la guerra es demasiado importante para dejársela a los políticos. Ni tienen tiempo, ni vocación, ni aptitudes para el pensamiento estratégico". En 1968, un año antes de que Armstrong pisara la Luna, en *2001: una odisea del espacio* se hacía ficción del dominio del hombre del Espacio, cuando aún no había solucionado, ni mínimamente, sus problemas intelectivos con el misterio cósmico, ni con su presencia en la Tierra. Y en 1971, simultáneamente a los vandalismos cometidos por cierta nueva generación influida por los sistemas de la sociedad de consumo y la mengua de los puestos ocupacionales, realizaba *La naranja mecánica*, en la que se planteaba la posibilidad de normalización a través de lavados de cerebro, que sirvieran al sistema para sus propósitos. A fecha de cambio de siglo, las dos primeras predicciones no se han cumplido (totalmente), aún... La tercera, la más probable, sí lo ha hecho: los gamberros ya no necesitan unirse en bandas para desahogar su violencia, la tienen, por ejemplo en Internet, sucesor aún no generalizado de la televisión, la madre de toda una generación. De todas formas, las dos primeras siguen su curso. La desaparición de la URSS, y su no sustitución por otra potencia, hasta el momento, ha suspendido momentáneamente el peligro nuclear, pero los "errores" de los misiles estadounidenses en la guerra de Kosovo podrían estar en la línea. Otros "errores" en la conquista del Espacio, también han aplazado la fecha del 2001, pero se mantiene la posibilidad: en la infinidad del universo, los años son segundos en la vida del hombre.

*Aunque existe un cierto grado de hipocresía al respecto,
todos estamos fascinados por la violencia.*

KUBRICK

UNA SOCIEDAD VIOLENTAMENTE HIPÓCRITA

Diversas causas, cuya exposición sería muy larga, hicieron que la sociedad de los países desarrollados de los años sesenta y setenta, fuera algo así como la antítesis de la que había visto iniciarse el siglo. Algo que preocupaba a los burgueses establecidos y a sus fuerzas de protección, además de a psicólogos, sociólogos y estudiosos de la evolución del hombre, al margen de su entidad socio-política, era la escalada de violencia entre los jóvenes y el vandalismo que perturbaba el orden social. Una violencia que partía de un vacío tanto ético como de ideas: la violencia por la violencia, como diversión y única forma de "hacer algo". *La naranja mecánica* de Kubrick, realizada a partir de la novela homónima

de Anthony Burgess, vino a ser, a partir de su expresión de fábula, el más preclaro acercamiento del cine al tema. Sin la menor intención didáctica¹⁶, la película incidía sobre todos los parámetros del mismo¹⁷.

Alex De Large y sus tres drugos¹⁸ no son exactamente los *teenagers* de la anterior generación. Lo suyo no son travesuras contra el sistema, sino actos de violencia pura y dura para divertirse y "pasar el rato". En realidad, no actúan contra el sistema, sino que lo ignoran. Así, cuando Alex es detenido, no se comporta como un rebelde, sino que contemporiza ejemplarmente con sus carceleros, incluso con el ministro. Los drugos de la película son de ascendencia proletaria¹⁹, y atacan a burgueses establecidos, pero no se trata, como antaño, de una acción de base ideológica, sino que atacan donde huelen dinero. Pero tampoco se trata del resultado de una decisión económica²⁰, sino que lo hacen para divertirse y "pasar el rato". Es decir, sus actos no tienen una motivación ideológica por frustración sociológica, ni los llevan a cabo para enriquecerse o subsanar sus deficiencias económicas, sino para no aburrirse en su carencia de mundo interior. No son rebeldes, ni marginados, ni amargados, son, simplemente autómatas que hacen lo que sus instintos²¹ les demandan. Sin embargo, Alex es muy inteligente, aunque las circunstancias; las causas anteriormente aludidas, lo hayan convertido en un autómata del mal social. Debido a la ausencia de ética y de conciencia maniquea, esa inteligencia se desaprovecha absolutamente.

A la sociedad no le conviene la existencia de esos drugos, aunque los haya formado a través de las deficiencias del sistema. El camino normal para retirarlos de la circulación y evitar la conmoción pública por sus actos violentos, es aislarlos en penales. De esa forma se tranquiliza a los contribuyentes. Sin embargo, el procedimiento es caro, oneroso para la Administración. Y los políticos buscan caminos alternativos, como podría ser el que le ofrece la ciencia, lavar el cerebro de los detenidos, mientras que a los que no han sido atrapados y sus capacidades intelectuales son inferiores, se les convierte en policías para que puedan desarrollar legalmente sus instintos violentos y ser útiles a la sociedad. El ministro lo dice: "Se meten criminales juntos, y, ¿qué se consigue? Delincuencia concentrada. El crimen se alimenta con el castigo". El carcelero dice que "hacen falta más prisiones y más dinero", a lo que el ministro replica: "El Gobierno ya no está para teorías pasadas de moda. Pronto vamos a necesitar más espacio para los presos políticos. Los comunes como estos tienen un remedio científico. Se les mata el reflejo criminal y ya está. El castigo no les hace nada. Al contrario, parece que les gusta..." Cuando presenta el resultado del lavado de cerebro de Alex, dice: "Nuestro partido prometió restaurar la Ley y el Orden, y hacer que los ciudadanos pacíficos pudieran salir a la calle sin temor. El problema de la violencia está a punto de ser pasado". Cuando el cura de prisiones le habla de la necesidad de respetar el libre albedrío de los individuos, el ministro asevera: "Los motivos éticos no nos atañen. Nuestra meta es suprimir la criminalidad y aliviar la tremenda congestión de nuestras cárceles". El político de la oposición dice: "El Gobierno alardea de su campaña contra el crimen, hecha, en estos últimos meses, a base de reclutar bárbaros para la policía y utilizando técnicas que destruyen la voluntad. Ya sabemos que esto se practica en otros países, pero así se empieza... Antes de que podamos darnos cuenta, nos implantan un régimen totalitario. Está en juego nuestra tradición de libertad. La gente no se da cuenta y está dispuesta a vender su libertad por una vida más tranquila".

Finalmente, el ministro, fotografiándose abrazado a Alex, al que ha dado de comer, se retrata en la falsedad política dominante y sus verdaderas intenciones: "Una opinión pública es muy tornadiza, y tu, Alex, puedes contribuir a cambiar la opinión pública". Como imagen concluyente, el sueño de Alex fornicando con una mujer entre un elegante público, la sociedad bienpensante, como la que acude, trajeada (disfrazada), a las carreras de Ascott. Nos daremos cuenta de la indudable conexión de todo lo antedicho con el substrato ideológico de los lavados de cerebro en la isla de Parris en *La chaqueta metálica*. Según convenga al Poder, la ética puede transformarse en su imagen especular, y la libertad individual será un imperativo o una prohibición, según las circunstancias...

*Todos los hombres no pierden lo mismo al morir:
los ricos pierden los placeres, los esclavos el sufrimiento.*
ESPARTACO

SOCIEDADES CORRUPTAS, INVARIABLES A TRAVÉS DE LOS SIGLOS

Espartaco es una de las raras "películas de romanos" en la que pesa la ideología que contiene, aunque de eso a decir, como se hizo, que era "la primera película de romanos marxista", dista un trecho. En ella se aprecia la oposición de conceptos entre el guionista Dalton Trumbo, izquierdista del New Deal, y el director Kubrick, individualista liberal.

Para Trumbo se trataba de una historia de lucha de clases, mientras que para Kubrick es una lucha para alcanzar la libertad. La oposición se materializó sobre todo en el desenlace que, en cada caso, daba un sentido diverso a la película. Mientras Trumbo, fiel a la Historia, hacía que Espartaco muriera en

la batalla entre los otros esclavos rebelados, Kubrick impuso el final en el que Espartaco tenía un enfrentamiento cara a cara con Craso (la dictadura), moría en la cruz, en una representación decididamente mesiánica, y, antes de morir, Varinia le presentaba a su hijo, esperanza de un futuro de libertad. Este final es dramático e ideológicamente superior al otro, entre otras cosas porque es abierto. La salida de Varinia y el bebé de Roma significa un futuro, no necesariamente próximo, en el que las gentes esclavizadas, la escala más baja de la clase popular, llegarán a quitarse el yugo. Lo cual no es una afirmación de la lucha de clases, sino la esperanza de que esas diferencias de clases desaparezca, lo que no es lo mismo.

Está claro que la rebelión de los esclavos en *Espartaco* no es para reivindicar su clase frente a la de los patricios y plebeyos, sino para conseguir la abolición de la esclavitud, hacerse notar como seres humanos en igualdad con los de clases superiores. Espartaco y los esclavos no luchan por el poder sino por ser reconocidos como seres humanos, para lograr la libertad imprescindible para vivir.

También la película presenta la lucha interna en Roma por el poder entre el patricio Craso, partidario de la Dictadura y claro precedente del fascismo, y el plebeyo Graco, partidario del Senado como instrumento de poder, y que dice: "Tolero la República corrompida que asegure los derechos de los ciudadanos, pero jamás aceptaré una Dictadura sin ninguna libertad".

"Fue durante el reinado de Jorge III que los personajes mencionados vivieron y altercaron. Buenos o malos, guapos o feos, ricos o pobres, todos son ahora iguales".
Epílogo (rótulo final) de *Barry Lindon*

Para comprender el significado de *Barry Lindon*, hay que darse cuenta de su carácter parabólico sobre el mundo moderno, aclarado en el rótulo final. La película trata del arribismo y del poder del dinero, temas que, como se sabe, siguen de actualidad. Redmond Barry es un campesino irlandés del siglo XVIII. Vive por tanto en una sociedad en la que sólo hay dos clases, los que tienen dinero y los que no. Los primeros mantienen el poder financiando los ejércitos; los segundos entran en los ejércitos como peones carne de cañón para las batallas para obtener posesiones que, conquistadas, recaerán en beneficio sólo de los ricos. Por una serie de avatares, Barry aprende que para llegar arriba hay que ser experto en pillerías y trampas. Una vez "arriba", tras un periodo de habilidoso arribista, su moral natural adquirida en su cuna campesina, desaparece y acaba mutilado por el heredero natural de los eternos ricos. Pierde una pierna, lo que podría representar el falo que le llevó "arriba". Si transformamos los detalles anecdóticos, y eliminamos los militares propios de la época, es fácil darse cuenta de que la historia pudo ocurrir, y ocurre, en el East Manhattan o en el Beverly Hills actuales. Kubrick hizo algunos cambios en la novela original de William Thackeray para fortalecer sus intenciones, como puede ser la utilización del narrador, el relato en tercera persona, que proporciona cierto distanciamiento. Asimismo, cambió las relaciones entre el joven Lord Bullingdon y Barry Lindon, inventándose el duelo final con resultados castradores.

En *Eyes Wide Shut*, el personaje de Victor Ziegler representa a uno de esos potentados que actúan como fuerzas sociales anónimas. No salen en los periódicos, no se sabe de que viven ni cómo han hecho y mantienen sus fortunas, pero queda evidente que son los que manejan los hilos de la sociedad. Unos poderes sociales no oficiales que celebran grandes fiestas privadas, como la orgía sexual, con misa negra incluida, en una mansión de acceso restringido a la poderosa logia.

MÁSCARAS CON LAS QUE IR POR LA VIDA; PARA ENGAÑAR Y ENGAÑARSE

Como hemos visto, para Kubrick el ser humano camina por la vida luchando contra las limitaciones de su mente, creyéndose dueño de sí mismo, de los que le rodean, y de la naturaleza que le contiene, hasta que, invariablemente, se estrella contra algo superior a él, algo desconocido que no puede controlar. Por ello, constantemente, el ser humano ha de llevar una máscara con la que ocultar su subconsciente, al que tampoco puede controlar.

En la artesanal *El beso del asesino* (*Killer's Kiss*, 1955), el boxeador Davy Gordon y el hampón Vincent Rapallo se disputan cruentamente a una chica, Gloria, acabando en un duelo a muerte en un almacén de maniqués. Estos, desnudos bustos de mujer, eran, simbólicamente, las máscaras de la apetecida Gloria, que consigue cambiar de hombre con la manipulación. Para llevar a cabo el robo en el hipódromo, John Clay, el protagonista de *The Killing*, oculta su rostro tras una máscara. Tras haber engañado a sus compinches, va a escapar en avión con el dinero. Hasta ahora lo ha controlado casi todo, pero un perro se interpone azarosamente... Los altos oficiales del Estado Mayor en *Senderos de gloria* se amparan tras sus máscaras aristocráticas de ver la realidad de la guerra, ignorando el sufrimiento de sus soldados. El coronel Dax, desprovisto de máscara, sí que tiene a su vista dicho sufrimiento y vejación.

Los patricios de *Espartaco* se distinguen fundamentalmente de los plebeyos y los esclavos en que pueden disponer de máscaras tras las que ocultarse: las que les proporcionan el poder y el dinero. Humbert Humbert de *Lolita*, intenta esconder tras una máscara, casándose con su madre, su deseo hacia Lolita, la adolescente gran manipuladora de máscaras; pero un accidente lo deja al descubierto e indefenso ante el gran artista de las máscaras Quilty. En el duelo final entre ambos, Quilty intenta una vez más ocultarse tras sus máscaras para salvar la vida, pero las balas de la pistola accionada por Humbert Humbert atraviesa el óleo tras el que se esconde el manipulador. En *Doctor Strangelove*, los militares y los políticos llevan máscaras para ocultar sus responsabilidades respecto al mundo y el peligro de guerra nuclear. El que Peter Sellers incorpore a tres personajes teóricamente opuestos, está en esta órbita. Los astronautas de la nave de la Misión Júpiter en *2001, una odisea del espacio*, intentan engañar al ordenador Hal, planeando su destrucción tras la máscara de la cápsula, pero el cerebro electrónico puede analizar la conversación por el movimiento de los labios. En *La naranja mecánica*, todos llevan máscaras: Alex y sus drugos se disfrazan y se ponen máscaras para sus violaciones criminales; el escritor, el ministro, los médicos del Instituto Ludovico, todos se esconden tras ellas. El mismo Alex llegara a la conclusión que tendrá que cambiar de máscara para sobrevivir. *Barry Lindon* descubre que sólo utilizando máscaras podrá sobrevivir y escalar en una sociedad dominada por verdaderos y falsos aristócratas. En *El resplandor*, Jack Torrance consigue su trabajo utilizando una máscara de normalidad, pero cuando se enfrenta con los patológicos poderes de su subconsciente, no habrá máscara que le proteja. Los lavados de cerebro de los reclutas en instrucción en la isla de Parris de *La chaqueta metálica*, sería el injerto de máscaras de asesinos a jóvenes normales, y así, Joker inscribe en su casco. "Nacido para matar". No se puede sobrevivir, ni "vivir", en una guerra como la de Vietnam sin máscara. Cuando Alice Harford se quita la máscara de esposa ideal respecto a los cánones sociales, en *Eyes Wide Shut*, su marido busca la suya en una sociedad en la que todos los que tienen el poder la llevan. Las máscaras que llevan los poderosos en la mansión donde se celebra la misa negra y se practica la orgía sexual voyeurista, así como la máscara que hacen quitar a Bill, y que aparece en la almohada de su cama, contienen todo el significado de esta obra póstuma de Kubrick, que concluye en la emblemática conversación del matrimonio protagonista referida más arriba.

NOTAS Y REFERENCIAS.

(1) "Sí, tengo una cobardía consciente. Con el tiempo descubrí que no me gusta volar, y me enteré de los márgenes de seguridad admitidos en la aviación comercial, que nunca se mencionan en la publicidad de las líneas aéreas. Así que decidí que era mejor viajar por mar y arriesgarme con los icebergs. Los barcos y los trenes son más relajantes..

(2) Desde 1960 vivía en una inmensa mansión a las afueras de Londres. Cuando uno de los artefactos que tenía, le anunciaba el menor movimiento sísmico, se instalaba en el jardín en una tienda de campaña. Hay una foto de rodaje de *El resplandor*, en la que se puede leer un cartel en el que se lee "**DEFINITELY NO SMOKING**", desde luego impuesto por él.

(3) ¿Podría ser el enigmático monolito de *2001: una odisea del espacio*?

(4) Con su doble acepción como bienes culturales y su capacidad de ayudar en los trabajos al hombre, y como males sociales, verbigracia la sustitución de millones de puestos de trabajo e instrumentos para la obtención inmoral del poder.

(5) Se dice. "El cuerpo de Marines quiere asesinos".

(6) Explícitamente el falso policía está hablando de sospechas de criminalidad, cuando implícitamente se está refiriendo a sospechas de desviaciones sexuales

(7) Además, fanática católica, tiene en su habitación un altarcillo con el tríptico de la Virgen, el retrato de su difunto marido... y un ánfora con las cenizas del muerto. El detalle no gustó a la Liga Católica, evidentemente.

(8) Escritor vienés nacido en 1862 y fallecido en 1931, que inspiró *Liebelei* y *La ronda* de Max Ophuls, contemporáneo de Sigmund Freud, que alabó su "sensibilidad a las verdades del inconsciente".

(9) La expresión "*fuck*", pronunciada por Alice, cierra magistralmente esta notable incursión filmica por el inconsciente burgués normalizado.

(10) Realizada de forma absolutamente independiente, produciéndola con su propio dinero y el de sus familiares, y multiplicándose en diversas funciones como la de operador y montador, fue considerada, posteriormente, por él mismo como mala y pretenciosa, aunque admitía que constituyó su especial escuela de cine y, con *Beso del asesino*, su particular carta de presentación a la industria.

- (11) El ejército francés en las dos contiendas mundiales de este siglo ha tenido un protagonismo poco honorable, como es de conocimiento general. Ver, por ejemplo las películas de Bertrand Tavernier *La vida y nada más* y *Capitán Conan*.
- (12) El casco está cerca del cerebro. Cuando la instrucción grabaron esta frase en su cerebro.
- (13) El calificativo "atroz" es relativo, como se comprende. No hay un *ranking* para las guerras. Todas son las más atroces para los que las padecieron.
- (14) En 1968 un periodista le preguntaba: "¿Y se alegra usted de que salgamos de Vietnam, si es que lo hacemos?" .Kubrick respondió con un lacónico pero firme "sí".
- (15) Recuerdo que cuando asistí a su estreno en el cine Aribau de Barcelona, mucha gente se divertía sonoramente con estos cuarenta minutos iniciales de *La chaqueta metálica*, riendo a mandíbula batiente, componiendo un trágico espectáculo paralelo al de la pantalla. A este respecto, otro que se equivocó fue Samuel Fuller cuando afirmó que la película de Kubrick era indignante porque parecía un panfleto para el reclutamiento.
- (16) Incluso fue un éxito comercial entre aquellos contra los que iba.
- (17) Acaso sólo faltó algún que otro televisor...
- (18) En argot *nadsat*, el empleado por la banda, *drugo* quiere decir amigote o compañero de fatigas.
- (19) Como se ve en el barrio suburbial de Alex, en ese maltrecho vestíbulo de vivienda social.
- (20) Cuando George intenta tomar la jefatura y sacar beneficio de los botines de sus correrías, Alex zanja drásticamente el asunto, tanto para recuperar su liderazgo como para mantener el verdadero sentido a sus acciones: no son rateros, sino tipos que se divierten con "algo".
- (21) Naturales como animales y adquiridos a través de aquellas causas que omitimos anteriormente por su extensión.

SAMUEL R. CESAR es medico-dentista y crítico de cine. Antiguo colaborador de las revistas *Film-Ideal* y *Dirigido*, ha publicado el libro *El silencio de los corderos/ Winchester 73* (1994) y diversos ensayos especializados. Actualmente prepara una obra de análisis sobre los grandes cineastas mundiales.