

“Truth in the pleasant disguise of illusion”: Los mundos conceptuales de Stanley Kubrick¹

Jorge Luis Bueno Alonso
Universidade de Vigo

ABSTRACT

The aim of this article is to offer a systematized revision of those Stanley Kubrick movies that shaped the foundations that unified his filmic narrative. It intends to do so by sketching some basic, though thought-provoking, lines on the “obsessions” of Stanley Kubrick’s conceptual world, both from a thematic –e.g. the conflicts of the characters with the environment, the human being’s fascination for technology and for the anthropomorphic impostures, the world about to collapse, the importance of performance inside fiction, etc– and a formal –e.g. travellings, reverse trackings, zoom-out, voice over, hand camera, etc– point of view.

To restrict the *corpus* of analysis I want to revise those films that were absolutely under Kubrick’s creative control. This “creative control”, in Kubrick’s sense of the term, only took place from *Lolita* (1962) onwards. Thus, the following films will be taken into account: *Lolita* (1962), *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1963), *2001: A Space Odyssey* (1968), *A Clockwork Orange* (1972), *Barry Lyndon* (1975), *The Shining* (1980), *Full Metal Jacket* (1987) and *Eyes Wide Shut* (1999).

If the aforementioned features give Kubrick’s work a sense of stylistic, formal and thematic congruity, it is also the aim of this article to insist on the detailed revision of those features as they work in the pictures from the previous corpus, as a sort of systematic rereading of the Kubrickian universe and its conceptual categories.

TOM: Yes, I have tricks in my pocket. I have things up my sleeve. But I am the opposite of stage magician. He gives you illusion that has the appearance of truth. I give you truth in the pleasant disguise of illusion.

Tennessee Williams
The Glass Menagerie, scene one

1. INTRODUCCIÓN: CORPUS Y MECANISMOS FORMALES

En la secuencia introductoria del extraordinario documental *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*, dirigido por Jan Harlan (2001), se puede contemplar, a cámara rápida y en cortes de muy pocos segundos de duración, un *collage* de insertos con una serie de términos como los siguientes, referidos a perfeccionista, megalómano, excéntrico, control, legendario, obsesivo, secretismo, meticuloso, controvertido, hermético, exigente, tirano, subversivo, inteligente, enigma. Quizás todos los demás deriven de este último término, “enigma”, y haya sido esto la razón de su fama entre ciertos sectores de la crítica y del público, de ciertas ideas preconcebidas. Decía Michael Herr (2001: 125-127) en uno de los más recientes trabajos publicados sobre Stanley Kubrick:

Naturalmente, siempre es penoso ver a un gran artista menospreciado por unos necios, por culpa de unos prejuicios mezquinos, equivocados y negativos, por una acumulación de ideas erróneas a las que se aferran de manera contumaz. Es lo que ocurre cuando un carroza se enfrenta a una obra rompedora. Incapaces de considerar a Stanley como algo más que un estrafalario maníaco lleno de fobias y obsesionado por controlarlo todo (...), se mantienen apegados de manera pertinaz, y yo incluso diría que estúpida, a sus ideas preconcebidas y a menudo le censuran como persona por vivir retirado, discretamente, por ser rico (...) Al aceptar y divulgar las ideas preconcebidas sobre la patología de Stanley, ellos mismos han adquirido una aversión patológica hacia él y su obra (...) Una vez que la toman con Stanley, empiezan con la misma cantinela y ya no hay quien los pare.

Esto nos lleva a la hipócrita comparanza habitualmente trazada entre la personalidad del autor y el carácter de su obra. La ecuación “si el hombre nos cae mal, su obra será juzgada de igual modo”, a menudo ha traído incomprensión a muchos artistas de todos los géneros del arte. Sin embargo, ha sido especialmente cruel en el séptimo. Y dentro de este, la figura de Kubrick ha sido denostada por una gran mayoría de público y crítica a causa de elementos que tienen que ver con su vida personal, no con su obra. Afortunadamente, no solo la mayoría del público siempre ha dado la cara por Stanley Kubrick acudiendo en masa a sus películas –con algunas excepciones– sino también la mayor parte de la crítica especializa-

da siempre ha sabido ver la riqueza, la maestría, la extraordinaria calidad artística a todos los niveles de la obra de Kubrick. No está de más, sin embargo, que pasada la mítica fecha del 2001, sigamos todavía recordando esta calidad hablando de sus películas. Estas páginas tienen como objetivo repasar algunas de las películas de Kubrick, aquellas que componen los pilares maestros de su filmografía, y trazar algunas líneas básicas sobre las obsesiones temáticas, formales, etc, que dan cohesión a su obra, sobre los mundos conceptuales que le interesaban como artista y que dan forma a su trabajo. Como toda reflexión, ésta que quiero compartir con el lector, es de carácter personal con la que se puede o no estar de acuerdo y, aunque sí suficiente, no será exhaustiva, pues cada una de las obras más importantes de Kubrick se bastaría ella sola para ocupar el espacio de esta reflexión sistemática o para ser tema de todo un curso de doctorado.

Para restringir ligeramente el *corpus* de actuación vamos a revisar aquellas obras sobre las que Kubrick tuvo control creativo absoluto, en lo que era su concepción de dicho término. Y eso solo ocurrió a partir de *Lolita*. Solo tras la fama y el éxito de *Spartacus*, pudo Kubrick conseguir completa libertad y pleno control sobre la creación de su obra. No solo Christiane Kubrick –su mujer durante mas de 40 años– en el documental anteriormente citado, corrobora este dato, sino Alex Cox (Harlan 2001) cita a *Lolita* como “the first Stanley Kubrick movie”. Personalmente estoy de acuerdo con este dato, pues en ella ya están muchos de sus rasgos formales y temáticos totalmente desarrollados. No quiere decir esto que su obra anterior no fuese de gran calidad. *Paths of Glory* es una obra capital para la historia del desarrollo del cine contemporáneo –y en ella estaban los *back-trackings* para realzar el punto de vista del personaje principal, la simetría de la composición como reflejo temático del orden y del caos, la voz en *off*, el uso de la música, los juegos, las máscaras, etc– y trabajos como *The Killing* o la misma *Spartacus* son obras de gran calidad, la primera por su estructura y la última por la coreografía escénica que marcaría la pauta para desarrollos posteriores, sobre todo en las grandes escenas bélicas históricas de filmes como *Henry V*, *Braveheart* o el reciente *Gladiator*. Es por esto por lo que tomaremos *Lolita* como punto de partida.

Quiero comenzar, sin embargo, señalando algunos rasgos generales de su mundo conceptual y de sus mecanismos formales, elementos que surgen de la simple contemplación de su obra. En la gran mayoría de las películas de Kubrick, el parámetro del entorno es muy importante: los

personajes se muestran en (inter)relación con su entorno. El ser humano está en conflicto permanente con el entorno que le rodea, ya sea este social (*CO, S, PG*),² político, personal/interno (*DrS, 2001, Sh, FMJ, Lo, EWS*) o histórico, y esto es una constante. En lo estilístico, muchos elementos formales en la obra de Kubrick portaban cargas temáticas concretas. Decía Steven Spielberg (Harlan 2001) que Kubrick concebía todos sus filmes con grandes pinceladas de colores primarios, y luego quitaba los conceptos que le eran obvios. Y este modo de trabajar, en mi opinión, se conseguía con recursos estilísticos y/o temáticos tales como los siguientes:

Travellings largos, o *reverse trackings*, que realzan el punto de vista.

Simbolismo estructural de los entornos simétricos, de la simetría en la construcción visual. Esto es un reflejo estructural de la dualidad temática orden/caos.

La voz en *off*, que establece cierta distancia entre el narrador, el espectador y lo narrado.

La ironía de los juegos, las máscaras, los disfraces, el maquillaje, o el propio rostro como máscara para que los personajes aprendan sobre los conflictos y revelen su naturaleza.

La cámara en mano, reveladora de un cierto sentido de inmediatez, de desequilibrio repentino de la acción.

Los insertos con miradas fijas, con la mirada alucinada, angustiada incluso, que aparece en múltiples personajes o incluso los primeros planos de ojos.

La importancia conceptual que sobre los personajes tiene el entorno construido, en especial los edificios del XVIII y del XIX, no solo en *BL*, sino en *2001, CO, PG*, etc.

La música, que en Kubrick deja de ser un adorno para convertirse en un elemento esencial del proceso narrativo (*CO, 2001, EWS*, de hecho incluso la fijación por el vals aparece en *PG, 2001 y EWS*).

La violencia, el instinto de muerte.

La fascinación por las máquinas y la tecnología en su más amplio sentido.

La representación del espectáculo dentro de la ficción narrativa, como en la secuencia final de *PG*, el teatro tras el procedimiento Ludovico en *CO*, la escena de la fiesta de fin de curso en *Lolita*, o los conciertos de *Barry Lyndon*.

El mundo a punto del colapso.

El hombre y sus simulacros antropomórficos: escafandras, maniqués, sarcófagos, esculturas, etc.

Si estos rasgos dan coherencia formal, estilística y temática de la obra de Kubrick, mi intención ahora es insistir en algunas de estas cuestiones y tratar con algo más de detalle todas las películas descritas en nuestro corpus anterior, a modo de paseo conceptual por el universo kubrickiano, teniendo también en cuenta aquellas categorías que influyan en dicho mundo conceptual.

2. MUNDOS CONCEPTUALES: DE *LOLITA* (1962) A *EYES WIDE SHUT* (1999).

Sin llegar a las altas cotas de su obra posterior, y aun siendo bastante inferior desde mi punto de vista a *Paths of Glory*, *Lolita* (1962) es una gran película que se puede resumir en una sola frase: "En ocasiones, el bien y el mal no vienen en el paquete esperado". El juego de las apariencias, de las máscaras propias y ajenas está bien claro desde el principio. Salvo Quilty y Charlotte, extremos absolutos de un mismo plano, nadie es lo que aparenta ser, ni la inocente apariencia de Lolita, ni la superficial bondad intelectualoide de Humbert. Un gran número de los rasgos temáticos de Kubrick se encuentran desarrollados a gran nivel. Al igual que en otras ocasiones –*Spartacus*, *Barry Lyndon*–, en esta película Kubrick nos presenta a dos hombres (Humbert y Quilty) que desean poseer a la misma mujer (Lolita), aunque por motivos distintos y lográndolo de distinta manera. Sin embargo, la aproximación a la "posesión" de Lolita se logra por idénticos medios: ambos acceden a la hija a través de la madre. Sin embargo, en Quilty es algo esperable por ser la encarnación perfecta del ser humano sin inhibiciones que posiblemente se ha entregado a todos los vicios existentes, una versión vulgar –pero más "libre"– de lo que Humbert quiere ser, es el Hyde para un miserable Dr. Jekyll, pues si aquel poseía ciertos principios de bondad humana, ninguna de las actitudes de Humbert incluso en los comienzos de la película nos inspiran la más mínima simpatía. Cuando Humbert mata a Quilty, no se está deshaciendo únicamente del hombre que le ha robado a "su" Lolita, sino también está acabando con la vulgaridad del sexo con Lolita que, sin embargo, es lo que ha buscado en Quilty: el hombre interesante, atractivo, con una vida estimulante, en vez del hombre estúpidamente enamorado, del pelele que es Humbert. No deja

de ser paradójico que, al final, Lolita acabe casada con un hombre normal, ingresando en las filas de la “normalidad”, un poco al modo del Alex DeLarge en *A Clockwork Orange*, aunque sin el proceso de “retrocuración”. Al matar a Quilty también acaba con el lado oscuro de sí mismo, algo que también tuvo su codificación en el vestuario, pues al principio de la película Humbert viste colores claros, para pasar a vestir de negro tras acostarse con ella por primera vez. Para concluir, puede decirse que en la obra aparecen todos los recursos estilísticos e ideas visuales mencionados previamente. En cuanto a las grandes categorías culturales: la sociedad –tremendamente hipócrita y falsa–, y las relaciones familiares totalmente en colapso, son los ejes de la acción. El conflicto razón/pasión, orden/caos –tanto a nivel personal como social– está ya bien asentado en el mundo conceptual de Kubrick.

Dr. Strangelove (1963) presenta un paso hacia delante en la obra de Kubrick aunque comparta algunos “tics” con *Lolita*, en cierta exposición visual. Los títulos de crédito, por ejemplo. Si en *Lolita* una mano de hombre adulto pintaba eróticamente el pie desnudo de una joven, transmitiéndonos un sentimiento de inquietud general, la secuencia que abre *Dr. Strangelove* consigue hacernos pensar en que cualquier cosa absurda puede suceder en la película que está a punto de comenzar. Aunque en este caso, se va más allá conceptualmente, y ese efecto lo logra Kubrick con uno de sus rasgos estilísticos más frecuentes: el uso de la música como elemento narrativo. En este caso, las imágenes de un bombardero repostando combustible no son por sí mismas nada cómicas: es la combinación de dichas imágenes con una música inesperada y totalmente acompañada al cómico baile de ambos aviones, lo que logra el efecto cómico irónico e inquietante. De igual modo, el filme se cierra con la misma artimaña, rizando el rizo, cerrando el círculo de la ironía con ese estruendo de bombas nucleares reventando a los sonos del “We’ll meet again”, simpático e irónico cierre de todas las locuras que acabamos de presenciar, que alberga una advertencia futura: esto puede volver a suceder y nos está esperando a la vuelta de la esquina. La película desarrolla brillantemente varias de las obsesiones de Kubrick, entre ellas una que destaca sobremanera: la sociedad que escapa al control del hombre que la creó. Tras el fallo del hombre y sus máquinas, el colapso de la sociedad es real, pero los supervivientes de la hecatombe automáticamente desarrollan otro modelo de sociedad que inevitablemente también fracasará. A pesar de que todo esto se nos narre con mucho humor, con grandes dosis de sátira

macabra, –por eso la película sigue funcionando hoy en día, porque sigue siendo terriblemente divertida– el trasfondo es de enorme relevancia. El ser humano puede cambiar el mundo que le rodea, pero el hombre en sí mismo no cambiará jamás. Y mientras el hombre no cambie, no hay solución. Quizás el ser humano en solitario no pueda llevar a cabo el cambio. Es necesario el salto evolutivo.

Quizás puede ser por eso por lo que en el siguiente de sus trabajos, su obra maestra *2001: A Space Odyssey* (1968), sea ese el tema principal: la evolución del ser humano a todos los niveles, la evolución desencadenada por agentes externos al ser humano. Sin embargo, en cada etapa de dicha evolución el hombre sigue matando y sigue pereciendo a manos del hombre. Es en la prehistoria, en el paso del mono al hombre, cuando la inteligencia desencadenada lleva al simio a utilizar un hueso como arma homicida, a usarlo contra su propia especie, en una secuencia en la que los gestos y saltos amenazantes del primate, enarbolando un hueso, son prolépticos de las muecas y cabriolas de Alex DeLarge en la pelea en el charco/canal de la jungla urbana en *CO*. Es el propio ser humano el que sigue matando miles de años después, y lo que es peor, sus propias máquinas, la tecnología creada por él mismo como nueva inteligencia artificial que le dé paso, que le suceda, también asesina, también se vuelve paranoica, como el mismo ser humano que le dio vida. Solo hay esperanza cuando de nuevo una fuerza exterior y ajena al ser humano interviene y, tras nueve simbólicos meses de viaje en los que el hombre pierde su humanidad asesina, suicida y tendente al colapso, lleva al hombre de la mano –o de la vista, de los sentidos, la obra es un auténtico *shock* para las emociones– hacia un estadio superior de evolución. Como toda odisea, el viaje al mundo exterior se convierte en un viaje de descubrimiento de uno mismo, en un viaje interior hacia los laberintos de la propia conciencia. Esta es una de las ideas que expresa *2001*: el hombre supera el estado animal por medio de la tecnología, y alcanza el estado de superhombre liberándose de esa misma tecnología. El título de la primera parte de la película, “El amanecer del hombre”, serviría de igual modo como cabecera final de la misma, pues ese nuevo ser que nace al acabar la película, esa transformación última del ser humano en ese feto de inmensos ojos, de mirada alucinada y angustiada –quizás expresando la misma angustia primigenia de los simios al contemplar la luna al comienzo de la obra–, no es sino un nuevo “amanecer del hombre”, que cierra así un círculo temático perfecto en un film donde el círculo que gira y gira es una metáfora expresada por una constante estilís-

tica de naves, estaciones espaciales, hombres, cápsulas, círculos en definitiva que rotan sin cesar. Decía William Blake que la eternidad está enamorada del trabajo del tiempo; en *2001*, todo es eternidad y tiempo, orden y caos, colapso y redención. Formalmente, la película es un prodigio de audacia narrativa: fue una de las primeras veces en plena posmodernidad donde la forma de narrar cambió por completo. A pesar de que Kubrick sigue utilizando y readaptando su concepción visual y temática, la forma en la que nos ofrece esas ideas y esos cambios en *2001* es sencillamente magistral. Lejos de perder fuerza desde 1968, la vigencia temática, la efectividad de este hermoso poema/sinfonía visual es absoluta, y solo en su análisis podríamos emplear varios cursos temáticos.

Kubrick mantendría sus preocupaciones por la sociedad futura y sus individuos, pues su siguiente obra, *A Clockwork Orange* (1972) –que cerraría una especie de trilogía sobre el hombre y el porvenir– nos vuelve a situar en una sociedad catastrófica y sin ética. Sin embargo, el debate en *A Clockwork Orange* gira en torno a la libertad del individuo dentro de una sociedad en la que el remedio se convierte en algo peor que la enfermedad, en la que la falta de discernimiento entre lo que es bueno y lo que no, nunca puede ser resuelta mediante la anulación del individuo y de lo que nos da la humanidad: el libre albedrío, la capacidad de elección entre diversas opciones, la libertad de optar. Pero también trata de la dificultad de esa elección, de las limitadas capacidades que aún posee el ser humano para llevar a cabo dicha elección entre el bien y el mal. De nuevo, la tecnología –expresada en el filme por el procedimiento Ludovico– no puede liberar al hombre si el hombre no es capaz de dar el salto evolutivo de liberarse a sí mismo de las cadenas tecnológicas, vitales, éticas, que él mismo se coloca. La lobotomía –como acto coercitivo al estilo de *Someone flew over the cuckoo's nest*– no es la solución. Nadie dijo que el libre albedrío fuera fácil de manejar, pero debemos aprender a utilizarlo. Está claro que no es solo tarea del individuo; sin una evolución social, sin un cambio del entorno, no hay evolución individual. Y la crítica social en *A Clockwork Orange* es total. La hipócrita sociedad que quiere curar el crimen *lobotomizando* al individuo para liberarle de la bestia, del primate que todos aún seguimos llevando dentro –algo que, por cierto, desearían poder aplicar muchos políticos para tener ciudadanos obedientes sin capacidad de pensamiento–, que se escandaliza de los actos ultraviolentos de Alex, es la misma que ofrece una policía corrupta capaz de admitir a psicópatas en sus filas, unos intelectuales vengativos capaces de tomar-

se la justicia por su mano, un sistema educativo deficiente, o unos políticos que, incapaces de ofrecer solución a los problemas, solo quieren permanecer en el poder a toda costa limpiando ficticiamente el crimen con la mano derecha y soltando al criminal con la izquierda en un alianza satírica entre el sinvergüenza y las autoridades; no en vano el "I was cured all right" final equivale en cierta medida al "Mein Führer, I walk!" del Dr. Strangelove. El debate es complicado y la solución no es sencilla. Anivel personal el mensaje de Kubrick puede ser "tu ideología me hace vomitar pero defenderé el derecho a que puedas expresarla". Sin embargo, no podemos consentir que la reivindicación del libre albedrío desemboque en una exaltación del "todo vale". Desde luego, no vale todo, pero la solución integradora de individuo y sociedad está lejos de ser alcanzada. Como el mismo Kubrick señaló en una famosa entrevista con Michel Ciment (2000: 149)

Alex representa el inconsciente (...).Al comienzo de la película representa al hombre en estado primitivo. La 'cura' correspondería psicológicamente al proceso de civilización. La enfermedad consiguiente es la neurosis misma de la civilización impuesta al individuo. La liberación que siente el público al final corresponde a su propia ruptura con la civilización.

Quizás sigamos necesitando el paso evolutivo exterior. Lo que es indudable es que a pesar de que ciertas concepciones estéticas se han quedado un poco anticuadas, la vigencia de los temas que la película pone sobre el tapete está fuera de toda duda.

Tras tres películas que se engloban en la ciencia ficción, Kubrick nos volvió a sorprender gratamente con *Barry Lyndon* (1975) que, aunque no lo parezca, parte de un supuesto común. Tanto las películas históricas como las de ciencia ficción intentan recrear algo que no existe. Y en este caso Kubrick se decanta por meterse de lleno en una de sus obsesiones temáticas favoritas: el entorno del siglo XVIII, del que ya nos había dado muestras en el *chateau de Paths of Glory*, en la escena final de *A Clockwork Orange*, o en el dormitorio del zoo estelar de *2001*. Aquí Kubrick se explaya en ese periodo y lo hace a conciencia, recreándolo a la perfección en la que posiblemente sea la mejor película sobre dicha época hecha en los últimos tiempos. Además de cumplir esta obsesión, el XVIII tiene otra faceta que a Kubrick le interesa sobremanera: el XVIII es el siglo de la razón y las luces, la época en la que el hombre intenta dominar la naturaleza

a voluntad constriñéndola a ciertos patrones determinados, es decir, intentando someter el “caos” de la naturaleza al “orden” de la razón. Y no solo la naturaleza, sino también el individuo. El ser humano también intenta controlar su propia naturaleza, sus propios impulsos –es decir, intenta domar a la bestia primitiva de su interior– a través de una elaborada etiqueta de comportamiento. Sin embargo, como siempre, el hombre fracasa pues no hace más que enmascarar su propia naturaleza. Y en el tema social de *Barry Lyndon* las clases están muy presentes: el hombre de clase media llamado Redmond Barry no tiene más ambición que hacer dinero para intentar escalar socialmente. Navega entre dos aguas casi con permanencia –le vemos luchar a puñetazos en el ejército al estilo de la clase media y batirse en duelo al estilo de la nobleza–, pero nunca llega a alcanzar la clase alta. Aun cuando se casa con Lady Lyndon y llega a lo más alto de la sociedad, el dinero no es suyo, es de su mujer, y él jamás se comporta con corrección. Se le tolera más que se le acepta. Sin embargo, el mensaje subyacente de la obra no especifica que el paso de una clase a otra sea imposible; es Barry Lyndon por sí mismo el que es incapaz de evolucionar, de aprender, de cultivarse, de cambiar profundamente. El camino de la inocencia a la experiencia es superficial para Barry Lyndon, pues se queda en un mero cambio de ropajes, morada, nombre, costumbres sociales, cosas que no son sino máscaras insuficientes sin un cambio interior profundo. En el fondo esta es la historia trágica de un pobre desgraciado que nos atrae y nos repele a la vez, de una historia “sin héroe”, como el mismo William M. Thackeray tituló su obra. Pero *Barry Lyndon* tiene esto y mucho más. Formalmente es un auténtico prodigio, el uso de la composición, de la iluminación –algo que ha hecho famosa a la película universalmente– se desarrollan de modo magistral. Vemos las escenas interiores tal y como las hubiera visto un espectador de la época que estuviera presente en la acción, y esto se logra con una técnica fotográfica maravillosa e innovadora, iluminándolo todo con luz natural exclusivamente. Un modo de utilizar la técnica justamente para conseguir el efecto contrario al tecnológico, para reproducir el pasado, para reproducir la iluminación de una época, el arcaísmo de visualizar las escenas tal y como se hubieran visto en el mismo momento de su desarrollo. No deja de ser paradójico que para representar con perfección el pasado Kubrick haga avanzar la tecnología de su tiempo hasta extremos impensables. El efecto conseguido es sencillamente brillante. Toda la película tiene una pátina de pintura dieciochesca maravillosa, e incluso con los *back-trackings* y los *back-zoomings* logra una profundidad de campo excepcional que nos transmite la sensación del

espacio plano tan característico de la pintura del siglo en que nos movemos. Sin duda, una de sus mejores obras.

Con *The Shining* (1980) Kubrick aborda una historia que a pesar de que parte de un *best-seller* muy mediocre como novela, le permite, sin embargo, profundizar en el colapso del individuo, que en este caso se hunde ante una situación que presenta una percepción de la realidad distinta a la que está acostumbrado. Tenemos pequeñas pistas de que quizás la mente de Jack Torrance estaba en cierta medida quebrada antes de la llegada al hotel. Su problemática mente le hace ser vulnerable de antemano ante ese lugar inhóspito, metido de lleno en el entorno natural ante el cual toda tecnología humana es inútil, en el cual todo falla –técnica, comunicación, familia, razón–. El lugar ideal para que en el conflicto entre orden y caos, triunfe el caos, ayudado por una influencia externa, pero sin duda propiciado por el fracaso del propio Jack ante la percepción del más allá que le rodea y ante el cual sucumbe en esa circularidad del espacio y del tiempo. El equilibrio entre razón y pasión, entre orden y caos, no es posible cuando la naturaleza de los problemas psicológicos que ya lastran a Jack Torrance de antemano le preparan para someterle a las voluntades del hotel, espacio mágico, mundo arquetípico de laberintos y amos del calabozo donde las reglas de juego son nuevas, donde el espacio/tiempo no sirve, donde, como diría Rimbaud "Yo es otro", donde la supresión progresiva de la frontera entre ese yo y el mundo, entre lo real y lo imaginario –propia, por otra parte, de la esquizofrenia– se manifiesta plenamente. Un espacio donde Kubrick, siguiendo quizás inconscientemente los conceptos de Sigmund Freud, se recrea en mostrarnos que lo simpático, agradable y familiar (*heimlich*, en alemán / *homely* en inglés) se vuelve inquietante, turbador y maléfico (*unheimlich*). Es en el extraordinario final del laberinto donde estos conflictos se resuelven y las resonancias del mito, del folklore y de los arquetipos –de los que como todo artista genial Kubrick bebe para rehacerlos a su manera de contar historias– cobran fuerza. En el laberinto Jack pierde definitivamente su humanidad. El ser humano vuelve a sucumbir ante la bestia interior, y con la vista baja, jadeando como el Minotauro, Jack Torrance regresa de nuevo al simio de 2001 agitando el arma homicida, a Alex DeLarge con su porra, es decir, retorna el instinto animal, la represión deshumanizadora. La victoria final de la astucia de Danny en el laberinto no es sino el triunfo de la luz sobre la fuerza oscura, del devenir perpetuo del orden ante el eterno retorno del caos, triunfo este que sólo ha sido posible fuera del espacio maligno del hotel. Kubrick

explora esa eterna contradicción sin respuesta entre la importancia del inconsciente y la razón como única salida para el ser humano. En lo que atañe a aspectos formales, es un film visualmente muy bello, dotado de una brillante disposición de espacios en la que Kubrick debió disfrutar mucho de su planificación simétrica, para expresar esa batalla entre el orden generado por el entorno y el caos creado por el individuo. La iluminación y los códigos de colores son antecedentes en múltiples casos de *Eyes Wide Shut*. La música es vital para la narración en varios momentos – los títulos de crédito por ejemplo-, sobre todo los silencios (a través de los cuales llegamos a la percepción de la soledad, del miedo, de la inquietud) combinados con los ruidos (en especial en la secuencia en la que Danny corre con su triciclo a lo largo del pasillo, creando un ruido de secos intervalos que crea un ambiente de tremenda ansiedad). Una obra genial que no ha perdido expresividad con el tiempo.

Su siguiente trabajo, *Full Metal Jacket* (1987), recupera al 100 % muchos de sus *leitmotifs*. El tema de la guerra, de los hombres inmersos en su caos, ya estuvo presente en su primera película (*Fear and Desire*) y en su primer obra maestra (*Paths of Glory*), si bien en esta última el sentimiento antibelicista primaba como trasfondo. En *Full Metal Jacket* –con ese contraste ya en su título entre ligereza y dureza, que recuerda el contraste similar entre mecánico y vivo de *A Clockwork Orange*, obra con la que comparte mucho de su temática interna– hallamos de nuevo el orden y el caos, el individuo y su colapso, su proceso de deshumanización metódica y controlada a manos de la guerra, esa forma institucionalizada de la violencia. La propia estructura de la obra realza estos temas. El primer tercio de la película, la secuencia del campo de entrenamiento en Parris Island, forma una unidad en sí misma que se opone a los episodios posteriores en Vietnam, como el orden se opone al caos. La disposición de espacios, la simetría estricta, los perfectos y fijos *back-trackings*, la rigidez del ritual de la formación/anulación militar sugieren una lógica implacable, una atmósfera claustrofóbica, asfíxica. Los individuos comienzan por perder su identidad desde la primera secuencia en la que se opera un cambio físico a la segunda, en la que a raíz de la declaración de intenciones brutales del sargento instructor, los hombres pierden su nombre real para adquirir motes, que no son sino arquetipos básicos de un buen número de tipos de personalidad. Y destruir esa personalidad, esa individualidad, deshumanizar al individuo para transformarlo en una máquina –al contrario que en *2001*, donde se humanizaban las máquinas, aquí se maquiniza al

ser humano— es lo que se busca en el proceso formativo inicial. La humillación, las agresiones físicas, verbales, psicológicas por parte del instructor reducen al individuo a un estado robótico, como Alex tras su paso por la cárcel y posterior reeducación. Algunos lo superan, otros no, y se llevan por delante al cruel padre instructor, que acaba siendo devorado por sus propios hijos paranoicos. En la segunda parte del filme, nos movemos del fracaso del individuo al fracaso colectivo del poder, de los mandos incapaces de controlar la situación. El individuo que sobrevive al proceso —ejemplificado por el narrador/protagonista Joker— recupera parte de su imagen pero sigue actuando deshumanizado. Aunque no entra en combate, observa matanzas de primera mano, y su dualidad comienza a despertar, la humanidad pugna por volver. Es en la tercera parte, al llegar el combate cuando Joker fracasa, cuando todo el entrenamiento y formación recibidas fallan, pues el individuo aún posee inteligencia y humanidad, y si mata a la chica francotiradora es en un acto de humanidad, de compasión por sus semejantes. En el fondo no es más que la naturaleza dual del individuo la que sigue reflejando Kubrick simbolizada en ese "Born to Kill" del casco enfrentado al emblema pacifista del chaleco. Si *The Shining* mostraba la desintegración del microcosmos familiar arrastrado por la locura violenta, *Full Metal Jacket* extiende a la sociedad entera la visión de una locura asesina que se apodera del mundo. Y ante esa locura es el individuo enfrentado ante sí mismo el que se sigue debatiendo entre las dos caras de su misma moneda humana, entre el orden y ante el caos, entre la humanidad y la bestia primitiva interior, entre el ser humano anulado por el poder y el individuo dotado de libre albedrío. La reflexión sigue abierta en la obra de Kubrick.

Eyes Wide Shut (1999), su última y quizás más controvertida obra es de nuevo un prodigio estilístico, formal y técnico. Todos los procedimientos narrativos de Kubrick se encuentran en la película al 100% usados del magistral modo al que nos tiene acostumbrados. Si ya mencionamos con anterioridad que algunos de los mecanismos estilísticos de *The Shining* eran prolépticos de su uso en *Eyes Wide Shut*, parte de su temática va a ser ampliada aquí. El tono fantástico de la magia, los laberintos, el descenso a los infiernos, la quiebra de la tranquilidad, lo aterrador de lo cotidiano —de nuevo, el *heimlich/unheimlich*, de Freud— el espacio turbador entre el sueño y la vigilia, donde no sabemos si lo que vemos lo soñamos, lo imaginamos o lo vivimos realmente. Si *The Shining* revelaba la locura, el delirio que amenazan desde el exterior —y que afectan al interior—, *Eyes Wide Shut* propone un cuento, digamos moral en el sentido de

‘moraleja’, sobre los peligros del mundo exterior y de las tentaciones mor(t)ales que lleva consigo el viaje a lo desconocido, el descenso a los infiernos para ir a rescatar la propia conciencia quebradiza. De nuevo, el orden y el caos, el individuo—el Dr. Hartford— de existencia regular, marcada por el orden y la lógica, que se enfrenta de golpe con un acontecimiento inesperado que lo sumerge en un caos que lo conduce a cuestionar sus creencias, su seguridad, su miedo. Es la historia clásica—a veces medieval, a veces dieciochesca a modo de moderno *rogue’s progress*— del individuo que se enfrenta a una prueba mítica, a un riesgo que ha de correr o que necesita correr para encontrar respuestas que le den la capacidad de seguir viviendo. Es el colapso del mundo individual, de nuevo, el eterno debate Kubrickiano. La película es un modelo de construcción simétrica, como una sinfonía al estilo de *2001*, un viaje de episodios perfectamente trabados que nos conduce en una espiral progresiva de sueño hacia un mundo mágico, un mundo que cohabita con nosotros en nuestro día a día, pero que no percibimos, y cuando accedemos a él para buscar respuestas es cuando sentimos la inquietud de lo cercano, inquietud muy marcada por la música, de nuevo Lygeti llevándonos hacia un mundo de incertidumbre. Pero es importante el acontecimiento desencadenante, pues ésta es también una obra sobre la pareja, un estudio sobre las relaciones a nivel personal, sobre la fidelidad, sobre las preconcepciones, el valor de las fantasías, la inutilidad de sucumbir a ellas, las ensoñaciones eróticas ajenas a la pareja como una prueba que superar para comprobar si las convicciones sobre el amor son reales, si se siguen manteniendo firmes las seguridades e inquebrantables los sentimientos. Una prueba para superar tentaciones, presentes en esta obra con muchos simbolismos cromáticos sobre todo con el rojo y el azul. El rojo es el sexo, la pasión, la degradación, la tentación, el mismo diablo. El azul es el miedo, el peligro, la inquietud, el color de la duervevela que navega entre los dos mundos del sueño y la realidad. Curiosamente, si mezclamos rojo y azul tenemos malva, y de ese color son las sábanas en las que duerme Alice cuando su marido comienza con la confesión. Alice tuvo su particular descenso a los infiernos, su propio cuestionamiento de principios, su reto comprobador de convicciones en su encuentro perturbador con el oficial de la marina. Y salió victoriosa. Es la prueba de Bill a la que a asistimos a lo largo de ese —pervirtiendo a Eugene O’Neill— *Long Night’s Journey into the Day* que lo lleva por el submundo de sus propios temores. ¿Sale victorioso? El mensaje es optimista, en mi opinión. Aunque sigue estableciendo la permanente dualidad del hombre. En palabras de Michel Ciment (2000: 264):

Después de finales apocalípticos (*Teléfono Rojo*), misteriosos (2001), cínicos (*Naranja Mecánica*), melancólicos (*Barry Lyndon*), trágicos (*Resplandor*) o nihilistas (*Chaqueta Metálica*), Kubrick propone por primera vez una luz al final del túnel, un amanecer al final de un periplo crepuscular. Si Joker concluía sus desgracias bélicas en *La chaqueta metálica* con un 'estoy en un mundo de mierda pero estoy vivo y no tengo miedo', Alice saca la lección de su odisea de sentimientos: 'Deberíamos estar agradecidos por haber logrado sobrevivir a nuestras aventuras, hayan sido reales o solamente soñadas'. El primer plano de la película, el más erótico sin duda en la obra de Kubrick (...) se corresponde con el último plano, el diálogo remite a la imagen, donde ella sugiere a su marido con ternura y crudeza *que tienen que follarse como antes*. ¿Kubrick al fin reconciliado con la vida?

¿Reconciliado con la vida? Definitivamente sí. En la pareja que forman Bill y Alice –por extensión, en toda pareja–, solo cuando ambos son francos, cuando la comunicación triunfa es el momento en el que las cosas comienzan a ir bien de nuevo. Si hay peligros en la relación conyugal, si hay que entregarse al máximo en un esfuerzo por mantener vivas las cosas, solo habrá victoria si no hay incomunicación, si nos hacemos preguntas y no nos contestamos a nosotros mismos, si buscamos siempre la respuesta en el diálogo con el otro. En este Nueva York de sueño, de contraste de atmósferas, Kubrick nos ofrece una valiente lección sobre el compromiso y el diálogo.

A modo de breve conclusión de estas reflexiones sistemáticas sobre la obra y los conceptos de su arte, no me queda sino decir que Stanley Kubrick se reinventaba a sí mismo en cada película a pesar de las constantes en su obra. Fue un ilustrador conceptual de la condición humana, un director de visión única, cuya principal influencia era él mismo y nadie interfería en dicha visión, que surgía de la perfección del control total sobre la historia, una historia donde cada obra remite a la anterior. Si clásicos son aquellas obras que nunca se leen, sino que se releen, la última recomendación que puedo hacer desde aquí es aconsejarle al lector de estas reflexiones que se acerque de nuevo –o por vez primera– a las obras de Kubrick, para sacar sus propias conclusiones de la genial obra del maestro.

NOTAS

- ¹ El origen del presente artículo se encuentra en una conferencia que bajo el título de “Los Mundos Conceptuales de Stanley Kubrick: Una Odisea desde el 2002” impartí en la Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo el 30 de enero de 2002 dentro de unas jornadas divulgativas orientadas al alumnado del Campus de Humanidades de dicha Universidad. El artículo que aquí se ofrece es una versión extendida y organizada de los contenidos de aquella charla. Agradezco desde aquí al Vicedecano de dicha Facultad y organizador de las jornadas, Dr. Aurelio González Oviés, la amable invitación que me cursó en su día para participar con una conferencia en aquellas productivas sesiones.
- ² Para evitar repeticiones en este listado de rasgos voy a usar las siguientes abreviaturas a la hora de referirme a las películas de Stanley Kubrick revisadas en el presente trabajo: *PG* (*Paths of Glory*), *S* (*Spartacus*), *Lo* (*Lolita*), *Dr. S* (*Dr. Strangelove*), *2001* (*2001: A Space Odyssey*), *CO* (*A Clockwork Orange*), *BL* (*Barry Lyndon*), *Sh* (*The Shining*), *FMJ* (*Full Metal Jacket*), *EWS* (*Eyes Wide Shut*).

OBRAS CITADAS

- Agel, J. ed. 1997. *The Making Of Kubrick's 2001*. New York: Signet/New American Library.
- Appel, Jr., A. 1974. *Nabokov's Dark Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Corliss, R. 1994. *Lolita*. London: British Film Institute.
- Ciment, M. 2000. *Kubrick*. Akal: Madrid.
- Duncan, P. 1999. *Stanley Kubrick*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Crone, R. & Graf Schaesberg, P. 1999. *Stanley Kubrick: Still Moving Pictures, Fotografien 1945-1950*. Munchen: Edition Iccarus/Schnell+Steiner.
- Falsetto, M. ed. 1996. *Perspectives On Stanley Kubrick*. New York: G. K. Hall.
- Geduld, C. 1973. *Filmguide To 2001: A Space Odyssey*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Harlan, J. dir. 2001. *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*. Warner Bros.

- Herr, M. 2000. *Stanley Kubrick*. New York: Grove/Atlantic Press. (Traducido en 2001 por Damián Alou para Anagrama)
- Jenkins, G. 1997. *Stanley Kubrick And The Art Of Adaptation: Three Novels, Three Films. Lolita, The Shining, & Full Metal Jacket*. Jefferson, North Carolina: Mcfarland & Company.
- Kagan, N. 1997. *The Cinema Of Stanley Kubrick*. Oxford: Roundhouse.
- Lobrutto, V. 1997 (2000). *Stanley Kubrick: A Biography*. New York: Donald I. Fine (London: Faber & Faber).
- Nelson, T. A. 1982. *Kubrick: Inside A Film Artist's Maze*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Phillips, G. D. 1977. *Stanley Kubrick: A Film Odyssey*. New York: Big Apple/Popular Library Film Series.
- Walker, A. 1999. *Stanley Kubrick, Director*. New York And London: W. W. Norton.