

Stanley Kubrick

Puede que no sea totalmente correcto llamar a Kubrick niño prodigio. No obstante, uno puede imaginarse la confianza y la fuerza del joven artista cuando, a los 16 años, consiguió venderle una fotografía que no le habían encargado a la muy influyente publicación *Look*. Por sugerencia de sus padres llevaba experimentando en el cuarto oscuro de la familia varios años y sus primeras películas caseras revelan la semilla de su aliento. En ellas es patente que el joven Kubrick está al mando, tan consciente de su elevada situación dentro de su familia y en la vida como de su situación dentro del encuadre de la cámara. Fuese o no consciente de ello, Kubrick dirigía la acción y, a juzgar por su sonrisa, se lo pasaba en grande haciéndolo.

No sorprende entonces que Kubrick pudiese identificar tan fácilmente los momentos que valía la pena capturar en una foto fija. Esa foto no solicitada que le vendió a *Look* muestra a un vendedor de periódicos que llora la muerte del presidente Franklin Delano Roosevelt junto a un titular de periódico que hace referencia a ella. Es fascinante por la profunda percepción que denota el estilo de Kubrick: la imagen parece a la vez espontánea y una pose por el modo en que contraponen lo personal del duelo con la frialdad impersonal del periódico. Vistos juntos estos objetos yuxtapuestos, uno animado y otro inanimado, plantean varias preguntas. El vendedor, ¿está reaccionando ante la noticia que hay junto a él o ante algo o alguien distinto? ¿Es la imagen de un hombre que siente verdadero dolor o este es consciente de la presencia del fotógrafo y 'actúa' de la forma que considera apropiada? Siguiendo ese razonamiento, ¿qué control tiene el joven Kubrick de la escena? ¿Cuánto tiene de espontánea?

Raro es el artista que puede bañar su obra de tanta ambigüedad y seguir siendo fascinante. A partir de este momento, la carrera conocida de Stanley Kubrick abarca 13 largometrajes reconocidos, otro retirado, varios cortometrajes documentales e innumerables fotografías. La controversia rodea muchos de estos proyectos. En un nivel superficial, Kubrick parece dispuesto a distanciarse al público para obtener el efecto deseado. Sin embargo, el control constante y la manipulación de todo lo que rodea su obra también la dejaba abierta a la interpretación. Uno sabe, por lo general, que está viendo una película de Kubrick, su autoría está clara. Esto viene seguido de fáciles especulaciones e interpretaciones, pero resulta más estimulante indagar bajo la fachada y debatir al hombre real y sus significados más profundos. Nuestras especulaciones se ven alentadas por el secretismo con que Kubrick rodeó tanto su vida como sus proyectos cinematográficos, una situación de control casi sin paralelo entre los artistas más populares. Su carrera está velada por el mito y por un frustrante misterio. Sin embargo, hemos de perseverar e intentar comprender lo poco que podamos de la historia de este artista particular, aunque ello pueda exigirnos una precisión y una agudeza que no pueden alcanzarse en un solo escrito.

Esta primera fotografía que vendió Kubrick desembocó en una carrera en la revista *Look*. Sus numerosos reportajes gráficos abarcaron desde actores, como Montgomery Clift, a la escena jazzística de Nueva York. La comparación de la primera categoría con la segunda revela los extremos opuestos del arte de Kubrick. Los reportajes sobre actores muestran el gusto de Kubrick por lo que yo denomino 'la pose'. Eso es, básicamente, un eufemismo flagrante del control que Kubrick ejerce sobre las imágenes. En estas fotos, el ambiente y el sujeto se pliegan a la voluntad del artista y el sentido de manipulación es aparente a primera vista. Esto resulta especialmente interesante en el perfil de Clift: el actor era manipulador por derecho propio y hay una marcada sensación de encuentro de dos mentes muy distintas e individuales, lo que añade tensión a la imagen. Por mucho que Clift rezumara, a su manera, confianza, también es evidente que Kubrick tiene un control igual. Es un presagio de la conflictiva relación posterior de Kubrick con actores de prestigio, como Kirk Douglas y Sterling Hayden, y puede explicar, en parte, por qué después eligió a actores protagonistas más blandos y fáciles de controlar en muchas de sus películas.

Las fotos sobre jazz muestran un lado de Kubrick del que se habla menos, su aspecto más espontáneo y musical. Aquí Kubrick parece sucumbir al ambiente y los sujetos, capturando los acontecimientos según van ocurriendo con un sentido del espacio dinámico. La foto de un trompetista parece tridimensional, como si el instrumento y su dueño saltasen más allá del objetivo a la propia vida del espectador. Se puede oír la música y sentir el movimiento de esta imagen fija y percibirse de manera extraordinaria una vida en proceso de vivirse (como oposición a una vida *ya vivida* en las fotografías en 'pose'). Esta imagen, y otras muchas como ella, anticipan los interludios musicales de las películas de Kubrick que recrean este sentido de presencia. Es en estos momentos de musicalidad, de baile físico y psicológico de los personajes y el entorno, cuando las películas de Kubrick cobran más vida.

No es mi intención sugerir una preferencia por uno u otro método. Encuentro que en el cine de Kubrick, a menudo es la alternancia de estos métodos la que proporciona una experiencia más satisfactoria. Si nos saltamos sus cortometrajes documentales y la primera, y retirada, película, *Fear and Desire* (1953), ninguno de los cuales he podido localizar, esto es ya aparente en el segundo largometraje de Kubrick, *Killer's Kiss* (*El beso del asesino*, 1955).

Cierto que en *El beso del asesino* hay control, pero es una película mucho más suelta que los posteriores trabajos de Kubrick. Es una historia vulgar –un triángulo amoroso entre un boxeador en horas bajas, la prostituta de la que se enamora y su chulo psicótico– rodada en un estilo llamativo e inesperado. Hay momentos en los que Kubrick parece sucumbir al ambiente de Nueva York –rodó allí, nada menos– y es como si la película se fuera haciendo según avanza, algo sorprendente para quienes piensan en Kubrick sólo como en un meticuloso obseso del control. La película se parece mucho a una sesión de improvisación de jazz que amenaza con desbordarse hacia la incoherencia, pero el martilleo de la banda sonora de batería y trompeta de jazz es un cimiento que afianza cualquier inestabilidad de la historia. Los experimentos de Kubrick en *El beso del asesino* se perpetúan en sus películas posteriores más de lo muchos admiten. La secuencia culminante, en la que el boxeador y el chulo pelean a muerte en una fábrica de maniqués, es esencial en la carrera de Kubrick por el modo en que equilibra el movimiento espontáneo y la 'pose'. Al principio, los hombres utilizan como arma los maniqués que se yerguen como espectadores impasibles. Luego pasan a unas armas de carácter más masculino y fálico (un hacha y una lanza). Cabe destacar que todos los maniqués son femeninos y que su utilización en la secuencia de lucha es emblemática de las múltiples lecturas que tienen las mejores secuencias de Kubrick. Lo que la feminidad pasiva y la masculinidad activa puedan significar es posible que resulte obvio para muchos y confuso para otros. Pero Kubrick, en esta secuencia y en gran parte de su obra posterior, nos alienta a ir más allá de un lado u otro del espectro interpretativo e introducirnos en la zona intermedia en busca de respuestas y comprensión.

The Killing (*Atraco perfecto*, 1956) fue el siguiente proyecto de Kubrick y, aunque más apreciado, tiene menos interés. Su narrativa fragmentada funciona bien, aunque, retrospectivamente, ha sufrido un envejecimiento radical. Aunque todas las interpretaciones son maravillosas, vemos el primer ejemplo de Kubrick y un actor contradiciéndose el uno al otro. Sterling Hayden resulta una presencia tan fuerte como Johnny Clay, el líder de una banda de ladrones, que la manipulación por parte de Kubrick de la trama, el personaje y el ambiente –reflejo, quizá, de su amor por el ajedrez– parece forzada y la película resulta menos impactante por ello. Así, *Atraco perfecto* parece más la tarjeta de presentación para una carrera en Hollywood que otra cosa. “Mirad lo que soy capaz de hacer”, dice Kubrick, y vendrán a llamar a mi puerta. De hecho, sus películas siguientes hasta *Lolita* (*Lolita*, 1962) suponen una degradación de la individualidad de Kubrick, hasta que su arte se vuelve invisible en *Spartacus* (*Espartaco*, 1960) y la etiqueta de 'artesano' amenaza con hacer su aparición. Kirk Douglas es el actor/productor ejecutivo que se le opone en este caso, y resulta descorazonador ver lo simple, mediocre y aburrida que es esta historia épica. No obstante, la película que rodó entre *Atraco perfecto* y *Espartaco*, *Paths of Glory* (*Senderos de gloria*, 1957) es una de las más grandes. Es posible que la historia de la Francia burocrática que ejecuta a tres de sus soldados

acusados de cobardía no necesite de un autor hecho y derecho. Tal y como quedó, se limita a existir en su propio espacio, y la universalidad de su tema queda patente con más fuerza por ello.

Tras el autoexilio de Kubrick a Inglaterra, su cine se vuelve cada vez más hermético y con una distinción clara entre sus fragmentos espontáneos y de 'pose'. *Lolita*, basada en la novela de Vladimir Nabokov, sigue siendo muy interesante por la fluidez de su estilo. La cámara se desliza por los barrios residenciales que recrea con un propósito que no tienen las anteriores películas de Kubrick, más duras. Embelesándose y moviéndose al ritmo de la banda sonora de Nelson Riddle y las grandiosas interpretaciones de James Mason y Shelley Winters, las imágenes de Kubrick transmiten con la misma intensidad el peligro y la seducción del deseo; los dos *pas de deux* principales de Mason y Winters están perfectamente coreografiados para tal fin. Y Kubrick encuentra la Dietrich de su Von Sternberg en Peter Sellers, cuyo Clare Quilty resulta perturbador debido a las numerosas contradicciones humanas que presenta en la superficie y el vacío de su interior. Este actor trabaja de fuera hacia dentro y sirve de complemento a la puesta en escena de Kubrick, que hace hincapié en el estilo superficial como clave para el espacio interior de los seres humanos. Si he pasado por alto a Sue Lyon es porque cumple con los requisitos de su papel pero no de manera distinguida, que es como debe ser en esta adaptación. Como los maniqués pasivos de *El beso del asesino*, ella observa, distraída, como las personas que la rodean se desmoronan a sus pies, y maldito si esta *nínfula* distante sabe por qué o le importa.

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú, 1964) es otro tour-de-force de Sellers, aunque su trío de personajes carece de la plenitud de su psicótico Quilty. No obstante, la película parece irse adaptando a los tiempos. En determinados momentos de la historia reciente este film apocalíptico se consideró hilarante, en otros, totalmente aterrador en sus premoniciones. La canción final, *We'll Meet Again*, tiende un puente musical perfecto con la siguiente película de Kubrick.

2001: A Space Odyssey (*2001: una odisea en el espacio*, 1968) es la obra maestra de Kubrick. Loca, pero rigurosa en su ambición de abordar la historia de la humanidad desde el nacimiento a la muerte y a la trascendencia, la película alterna las obsesiones de Kubrick con la 'pose' y con la musicalidad, sobre todo en su banda sonora. Las secuencias que se apoyan en *El Danubio azul*, o en las composiciones sobrenaturales de György Ligeti, o en *Así habló Zaratustra*, transmiten toda clase de sensaciones y actitudes. Estas se aplican sobre todo a los personajes no humanos, así que, en esencia, son las máquinas las que resultan más reconocibles para el espectador. La cantarina e hipnótica voz de HAL (Douglas Rain) hace que la escena de su muerte/desconexión conmueva como no lo hacen el soso tono monótono de Gary Lockwood y Keir Dullea cuando les llega el momento. "Maldito sea este Kubrick", dicen algunos, "por hacer que nos conmovamos con una máquina". Pero esa es la cuestión. Conforme evolucionamos y dejamos atrás a las máquinas, ¿no podríamos, al final, resultarles más mecánicos nosotros a ellas que ellas a nosotros? Una de las muchas cuestiones a meditar que nos deja Kubrick mientras el híbrido Niño de las Estrellas nos contempla triunfal.

La antítesis a *2001* es *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*, 1971). Aunque es impactante visualmente e incisiva en lo que a muchos aspectos del comportamiento humano se refiere, todo se pone en contra nuestra desde el principio. Si Alex el delincuente (Malcolm McDowell) es un psicópata bastardo, también lo son los burgueses que terminan por vengarse de él y la película deja un regusto amargo. Kubrick también expresó algunas reservas cuando incidentes provocados por imitadores obligaron a su prohibición en Inglaterra. Es fácil decirlo a posteriori, y *La naranja mecánica* sigue siendo la película más inmoral de Kubrick. Pero, una vez más, ¿dónde está escrito que el cine deba ser moral por siempre jamás?

Cuando llegamos a *Barry Lyndon* (*Barry Lyndon*, 1975) aparece un patrón de la obra posterior de Kubrick: sus protagonistas masculinos o carecen de expresión o son psicópatas desatados. La sosería de Ryan O'Neil funciona perfectamente en *Barry Lyndon* mientras Kubrick muestra, siempre desde la distancia, el ascenso y caída del granuja irlandés creado por Thackeray, convirtiendo a Barry y a las personas que le rodean en algo tan insignificante como los lujosos muebles, un sentimiento que expresa el narrador omnisciente. Las composiciones tienen la belleza de los cuadros de época, aunque Kubrick utiliza este vasto sentido del espacio para simular la claustrofobia y la superficialidad de la sociedad. Es como si estos cuadros cobraran vida en forma de ataúdes de los cuales los personajes no pueden escapar, y este distanciamiento de sus personajes hace que *Barry Lyndon* sea, en gran parte, una experiencia fría. Sin embargo, el efecto acumulativo es conmovedor e intenso. La última secuencia me conmueve hasta las lágrimas cada vez que la veo, el silencioso cuadro final de Lady Lyndon (Marisa Berenson) recordando a Barry durante un breve instante es el único momento en el que parece surgir la verdadera emoción y resulta un alivio bienvenido después de lo que ha venido antes. Pero Kubrick niega que esta sociedad y esta película permitan emoción auténtica. La 'pose' ha de mantenerse, así que la corrección atrofia enseguida la emoción. La rápida yuxtaposición de estos dos sentimientos resume los sentimientos que han permanecido tan solo en el subtexto durante tres horas, y parte el corazón. Tristemente, es una de las obras menos conocidas de Kubrick. Y es algo que deben remediar quienes estén interesados.

Después de *Barry Lyndon*, Kubrick rodó tres películas antes de su muerte en 1999. La primera de ellas, *The Shining* (*El resplandor*, 1980), es notable por el uso hipnótico de la Steadicam que sigue a sus tres habitantes (Jack Nicholson, Shelley Duvall y Danny Lloyd) por el Hotel Overlook, aislado por la nieve. Es la adaptación de un éxito de ventas de Stephen King, pero muestra que Kubrick estaba más que dispuesto a volver del revés las ideas de un autor en su adaptación a la pantalla. Aquí, Jack Torrance, el torturado padre y escritor, no tiene ninguna caldera metafórica a punto de estallar hirviendo bajo el hotel. Está prácticamente listo para volverse loco desde el principio, y el hotel es el estímulo. En cierto sentido, dado que tiene bloqueo de escritor, el Hotel Overlook y sus fantasmagóricos habitantes le sirven de inspiración para el asesinato. Si no se puede crear de una manera, se hace de otra. Quizá sea Kubrick el que habla del dolor inherente al proceso creativo y cómo puede desconectarlo a uno de la realidad hasta provocar demencia. En conjunto, Kubrick rueda una película de género, pero con un estilo totalmente propio. Dista mucho del anonimato de *Espartaco* y consolida, en este preciso momento, su carrera como autor individual.

A *Full Metal Jacket* (*La chaqueta metálica*, 1987) siempre le han colgado el sambenito de su clara división en dos secciones. La mayoría prefiere la primera mitad, más llamativa, en la que se detalla el entrenamiento en la isla de Parris de los reclutas que van a ir a Vietnam por parte del enloquecido sargento instructor (R. Lee Ermey), en contraposición con la segunda mitad, una reflexión más meditativa del narrador, el soldado Joker (Matthew Modine), sobre Vietnam y la aplastante corrupción. En cierto sentido es comprensible. El soldado Gomer Pyle (Vincent D'Onofrio) de la primera parte es un personaje más redondo –su barriga y su torpeza son rasgos fáciles de identificar en un entorno de grupo. Sin embargo, el personaje de Modine, nuevamente inexpresivo, sirve como perfecto sustituto del público porque lo que Kubrick pretende, al parecer, es que se hagan múltiples interpretaciones. En la guerra, que desde un punto de vista general predica el éxito a la hora de identificar dicotomías y bandos, no puede haber una sola respuesta. Kubrick le devuelve la individualidad al espectador de cine destruyéndola en la pantalla. La marcha final de las siluetas sin rostro es el gesto más democrático que puede ofrecernos un artista. En ese momento somos uno y somos todos.

Qué pertinente resulta que Kubrick termine su carrera con un sueño. *Eyes Wide Shut* (*Eyes Wide Shut*, 1999) cierra una especie de círculo. Si *El beso del asesino* transcurría en la realidad de Nueva York, *Eyes Wide Shut* se desarrolla en una Nueva York falsa. Kubrick recreó calles enteras, tiendas y decorados, hasta los *graffiti* de un buzón de correos del Village Voice. En ella, el hermetismo de sus últimas películas rebosa. Kubrick ha recreado su ciudad natal desde la

lejanía y el sentido de un artista que hace realidad sus sueños no tiene precedentes. El héroe de Kubrick es Bill Harford (Tom Cruise), quien se embarca en una odisea de voyerismo cuando se entera de que su mujer (Nicole Kidman) una vez pensó engañarle. Qué poderosos son los pensamientos y los sueños en el mundo de Kubrick; espolean el asesinato, el descubrimiento del propio yo, la trascendencia, etc. En el transcurso de *Eyes Wide Shut* Bill no hace nada físico. Observa acontecimientos sexuales y violentos en los que no participa y aún así se ve abocado a un estado de locura temporal. Aquí, la negación de lo que los personajes más desean –la satisfacción sexual– es, implícitamente, lo que el público desea. Jugando con la iconografía de Cruise y Kidman, Kubrick se niega a darnos, a nosotros, los obsesos deslumbrados por las estrellas, lo que esperamos. De ahí que la última frase de diálogo que oímos (¡mientras los protagonistas están en una tienda de juguetes!) sea una broma perversa, un grito de dolor y una coda apropiada a la carrera de Kubrick: Kidman dice, “¿Sabes?, hay una cosa que tenemos que hacer cuanto antes”. Cruise responde: “¿Y qué es?” Tras una larga pausa ella dice, como si se estuviera muriendo, “Follar”.

Y se fue. Kubrick murió pocas semanas después de ‘terminar’ *Eyes Wide Shut*. La controversia que rodeó la secuencia de la orgía y la inserción de figuras digitales para bloquear determinados impulsos sexuales para el público americano mantuvo su esencia en el candelero. Y al estrenarse la película surgió un coro de disensiones y apoyos que demostró que, desde la tumba, un artista puede desafiar e irritar a las masas. Tampoco olvidan a Kubrick los cineastas en quienes influyó. Steven Spielberg adaptó un proyecto que en el que Kubrick llevaba largo tiempo trabajando, *A.I.: Artificial Intelligence* (2001), que, fiel al espíritu del maestro, desafiaba las interpretaciones fáciles. Y los demás proyectos sin concluir de Kubrick (desde una biografía de Napoleón a un drama de la Segunda Guerra Mundial titulado *The Aryan Papers*) siguen ahí de alguna forma, para tentar con sus posibilidades o ser concluidos por quien se atreva. El legado de Stanley Kubrick permanece, como lo hacen las muchas historias que rodean sus proyectos y su vida, frustrando cualquier intento de hacer una sinopsis completa.

Keith Uhlich, en <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/kubrick/>