

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Tombeau de Kubrik

Autor/es:
Nuño, Ana

Citar como:
Nuño, A. (1999). Tombeau de Kubrik. La madriguera. (20):60-61.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41791>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



TOMBEAU DE KUBRICK

Por Ana Nuño

Admirado por quienes ven en él al cineasta estadounidense más inventivo y provocador, junto con Orson Welles, de la historia del cine, despreciado por los que consideran que sus películas son ampulosas, grandilocuentes y manipuladoras, Stanley Kubrick deja, a primera vista, una obra de múltiples facetas, incómoda por consiguiente, poco susceptible de ser encasillada en nítidas categorías o definida por maniqueas etiquetas. A contrapelo de una época dominada por unos medios de comunicación que transforman en espectáculo el más insignificante aspecto de la vida privada, Kubrick ocultó celosamente la suya, y si en los 60 y 70 concedió alguna que otra entrevista (como la que reproducimos en estas páginas, realizada con motivo del estreno en USA de *Una naranja mecánica*), en los últimos 15 años de su vida era poco menos que imposible, no ya ponerle a declarar ante un micrófono, sino alcanzar a ver su silueta desgarbada o tan siquiera obtener datos acerca de su más reciente proyecto. Este comportamiento no respondía, no obstante, a una inclinación a la misantropía. Kubrick era, al decir de quienes lo frecuentaron y trabajaron con él, un hombre de diálogo, que ejercía a todas horas por máquinas interpuestas (teléfono, fax, e-mail) con corresponsales y amigos esparcidos por todo el planeta, y un voraz lector, perfectamente al tanto de todo cuanto se publicaba al menos en su país de origen y de residencia.

Un *control freak*, un maniático del control y la supervisión, Stanley *Hubris*, como lo llamaban quienes no comprendían su naturaleza de *outsider* en el laminador sistema hollywoodense (incluido Guillermo Cabrera Infante), concebía el oficio de hacer películas exactamente como un escritor el suyo de escribir libros. Kubrick era el único cineasta capaz de imponerle al *establishment* comercial sus propias leyes, incluido el derecho de retocar sus obras después de haber sido éstas distribuidas y exhibidas, como hizo con *2001* y con *The Shining*. O el de pasarse ocho años iniciando proyectos y luego descartándolos. Así, no menos de cuatro* dio a conocer la Warner, su productora, antes de que el cineasta decidiera finalmente, en diciembre de 1995, adaptar una novela corta de Arthur Schnitzler para la que sería su última película. Se ha repetido hasta el hartazgo lo de que Kubrick trabajaba lentamente, y se



aducen como prueba los tan sólo 13 largometrajes que realizó en un periodo de más de 40 años. Pero si fuéramos capaces de ver en los métodos de trabajo de este cineasta, como nos invita a hacerlo Michel Ciment, la manifestación de una idea de la obra afín a la de algunos grandes escritores, se disiparía el escándalo que esto supone. A nadie, en efecto, se le ocurriría reprocharle a Stendhal, a Kafka o a Joyce que haya dejado una obra que se reduce a tres o cuatro títulos. El escándalo es muy otro: que Kubrick haya demostrado, con su vida y con su obra, que se puede trabajar dentro del sistema comercial transgrediendo sus leyes. Sobre todo la fundamental: el *diktat* de la producción desenfundada.

La comparación con el gran Welles, que se ha sugerido más de una vez, resulta útil desde este punto de vista. El hombre de teatro que fue también Welles asumió

a lo largo de su vida diferentes roles, pero todos ellos se desenvolvían en un mismo registro: un hipertrofiado apetito vital. De ahí la seducción que ejercían en él los personajes marcados por cualquier tipo de exceso: Kane, Falstaff, Iago, de Hory. En Kubrick, por contraste, parece encarnarse el arquetipo del autor oculto en su obra, una suerte de creador en estado puro que, además, ni siquiera condescendiera a crear a sus criaturas a su imagen y semejanza. Un *deus in machina*, tan incognoscible como el dios de los gnósticos. Y

si Orson Welles llevó su amor por Shakespeare a tal punto que parecía, al final de su vida, haber usurpado uno de sus personajes (¿quién sino uno de sus delirantes Plantagenets injertado en Alonso Quijano habría manifestado, como hizo Welles, el deseo de que su cadáver fuese inhumado en la plaza de toros de Chinchón?), de Kubrick, en cambio, se puede decir que fue, en su vida y obra, lo más parecido a un Shakespeare del siglo XX.

Si se admite esta comparación, algunas de las perplejidades y no pocos rechazos que concita Kubrick van disipándose. Es cierto que, a diferencia del dramaturgo isabelino, Kubrick tiene una biografía. Incluso varias, chatas y aburridas, por cierto. Gracias a estas sumas de nimiedades lo sabemos todo: la ubicación exacta del cine del Bronx donde vio sus primeras películas, el nombre del maestro de escuela que le daba clases sobre *Hamlet*, la cantidad exacta que cobró Sabina Bethmann



cuando Kubrick la reemplazó por Jean Simmons en *Spartacus*... Cualquier cosa. Pero lo que ninguna montaña de datos logrará jamás salvar es la infranqueable distancia entre el hombre y su obra y aun la vida de sus contemporáneos. De Shakespeare sabemos sólo lo que puso en sus dramas y comedias, pero éstos bastan para no hacernos imprescindible su vida. De Kubrick, bastaría con que supiéramos únicamente de sus obras para tener de él la imagen que hoy tenemos. En ambos casos, estamos ante hombres cuya biografía toda es un detalle superfluo. A la irritación que esto produce, se suma, para algunos, la desazón que transmiten las obras de ambos: traten de sangre real o seducciones plebeyas, de reyes destronados o soldados rasos enviados al matadero, en ellas se explora y analiza y recrea lo que de más humano hay en los hombres –el animal instinto depredador indisoluble de la egoísta necesidad de los otros– con una inhumana impasibilidad.

La comparación con Shakespeare es instructiva sobre todo si es llevada a un plano más significativo. No hay manera de saber si Shakespeare conoció el juego de ajedrez, una de las aficiones favoritas de Kubrick, pero basta con leerlo para comprender que la guerra y la violencia fueron su tema predilecto. El gran tema, si no el único. Como lo fueron para Kubrick, que puso en el marco de la guerra su primer largometraje, *Fear and Desire*, y centró en ella tres de sus mejores cintas (*Paths of Glory*, *Dr. Strangelove* y *Full Metal Jacket*), y cuya obra entera es la ilustración de una serie de variaciones o declinaciones de la oposición orden-caos o, si se prefiere, violencia institucional-violencia individual. Con un corolario, que hace de este cineasta uno de los grandes pesimistas del siglo: sea cual sea la forma que adopta la confrontación del hombre con la maquinaria social, la lucha se salda siempre con un fracaso en forma de destrucción o, cuando menos, regresión. Única excepción: *2001* y su operático final, dominado por la figura de la incesante transformación y resurrección de la vida.

Más allá de la diversidad de géneros en la que encarnó su obra –diversidad en la que la crítica epidérmica se detiene para caracterizarla–, en las películas de este cineasta rabiosamente libre y lúcido late la ambición de devolvernos nuestra imagen menos halagüeña y, quizás, más veraz: unos seres atrapados en sus propios juguetitos de poder, patéticamente incapaces de detener la maquinaria que han puesto en marcha y que, tarde o temprano, se convierte en su tumba.

* En 1990, Kubrick comenzó a trabajar en la adaptación de un relato de Brian Aldiss, "Super Toys Last All Summer Long"; después compró los derechos de *El perfume*, de Patrick Süskind; en abril de 1993, la Warner anunció la realización de *Aryan Papers*, basada en un cuento de Louis Begley, "Wartime Lies", y por último, en noviembre de ese año se divulgó el proyecto de *A.I. (Artificial Intelligence)*.