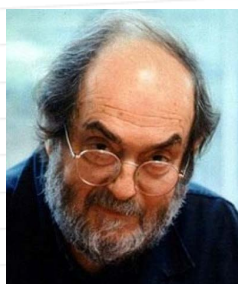




Kubrick y los mecanismos del mundo

por Julián Tonelli

A más de diez años de la muerte de Stanley Kubrick, los personajes de sus films siguen siendo motivo de numerosos debates éticos y sociológicos.



Cuenta la historia que poco después del estreno de *La naranja mecánica* (1971) y el subsiguiente escándalo por sus escenas de sexo y violencia, Stanley Kubrick publicó una profética réplica a sus numerosos críticos en el *New York Times* citando a Robert Ardrey: “Hemos nacido de monos erectos, no de ángeles caídos y esos monos eran unos asesinos armados. ¿De qué vamos a asombrarnos? ¿De nuestros asesinatos, genocidios y misiles? No,

sino de nuestras sinfonías, por pocas veces que las toquemos, de nuestros tratados, por poco que valgan, de nuestros sembrados, por poco que a veces los convirtamos en campos de batalla, de nuestros sueños, por más que sólo raras veces se conviertan en realidad. El milagro del hombre no reside en cuán bajo a caído sino a qué altura se ha elevado”.

COLECCIÓN STANLEY KUBRICK
RESTAURADA Y REMASTERIZADA DIGITALMENTE



Kubrick solía comparar al joven y violento Alex De Large (Malcolm McDowell), protagonista de *La naranja mecánica*, con Ricardo III. En una entrevista realizada por Penélope Houston en 1972 señaló: “Alex, como Ricardo, es un personaje a quien uno pudiera tener antipatía y miedo, pero, con todo, uno se encuentra atraído a su mundo (...) no resulta fácil expresar de qué modo se logra esto, pero ciertamente tiene algo que ver con su candor, talento e inteligencia, y al efecto de que todos los demás personajes son más insignificantes y,

en cierto sentido, peores”. ¿Qué habrá querido decir el director?, ¿por qué este delincuente juvenil, hijo consentido de unos pequeños burgueses, es mejor que sus pobres víctimas o que las autoridades que intentan detenerlo? Esta pregunta encuentra su respuesta en el desenlace. Si Alex era perseguido por su actitud violenta al comienzo del film, ahora esa actitud apañada por el Estado será la que lo convierta en una persona respetable, produciéndose así una inversión moral. La edición inglesa de la novela original de Anthony Burgess incluía un último capítulo en el que el protagonista acababa por casarse, tener hijos y vivir una vida “normal”. Kubrick, para disgusto del escritor, ignoró este último fragmento por completo.

Consideremos el contexto. El mundo de *La naranja mecánica* que imaginó el director es un mundo foucaultiano, donde los Estados son capaces de imponer métodos de control cada vez más sofisticados y autoritarios para anular el libre albedrío de aquellos que no se adaptan a sus reglas, en una sociedad donde nadie está dispuesto a perdonar y ofrecer la otra mejilla. Al ser obligado a hacer el bien, Alex pasa de ser victimario a ser víctima y, a la vez sus víctimas, pudiendo ellos elegir entre el bien y el mal, pasan a ser



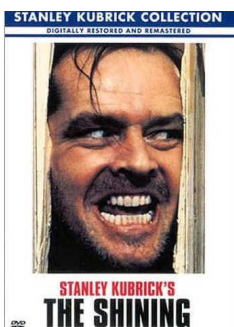
victimarios. A fin de cuentas, el perdón cristiano y la “bondad natural del hombre” no son más que palabras vacías. Sólo el más fuerte –o acaso el más cruel- sobrevive.

Entonces, en comparación, el carismático protagonista no es tan malo sino que es, ante todo, un muchacho que ha dejado escapar sus instintos demasiado lejos. El producto y la víctima de una sociedad opresora, brutal y rencorosa.



Barry Lyndon (1975), su siguiente película, mira hacia el pasado –Inglaterra en los años previos a la revolución francesa- con el mismo cinismo oscuro con el que *La naranja mecánica* mira hacia el futuro. El crítico Esteve Riambau sostiene que “como Alex, Barry Lyndon es un personaje arribista que interpreta con ligera anticipación las normas que dicta la época en la que le ha tocado vivir. De este modo, si Alex lleva la violencia hasta unos límites superiores a los que la sociedad le permite, Barry es un oportunista sumido en la

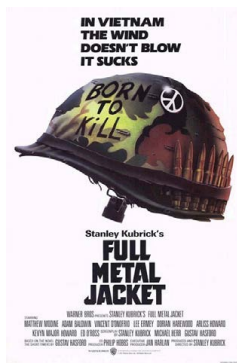
trampa del destino que le conduce al fracaso en las puertas del éxito social de los de su clase”. Esta observación no podía resultar más acertada. Alex y Barry (Ryan O’Neal) tienen muchísimo en común. Ambos pasan del éxito al fracaso por una obstinación y un arribismo intolerables para su entorno social. De esta manera, el sentimiento de despojo y de querer pertenecer que lleva a este refinado embustero a la cúspide de la pirámide termina siendo también el motivo de su decadencia. En el duelo armado que cierra el film, el hijastro aristócrata de Barry ajusta cuentas con su padrastro y resuelve por lógica de clase todo conflicto entre ambos. El protagonista, condenado a un andar errante como plebeyo por el resto de sus días, casi muere en su intento por burlar los límites internos de un implacable orden social que termina por definir su destino inexorable.



El resplandor (1980) presenta inicialmente a Jack Torrance (Jack Nicholson) como un sarcástico escritor de poca monta, un padre y marido mediocre que se halla oprimido por una vida familiar rutinaria y tediosa contra la que más adelante se rebela en forma salvaje y asesina, ahora como víctima de otra estructura, en este caso un fenómeno cíclico y paranormal causado por los fantasmas que habitan el hotel Overlook.

Más allá de protagonizar una historia fantástica, Jack Torrance presenta muchas de las características halladas en Alex y Barry, aunque introduciendo la variable de transformación impuesta por un orden superior ya no en forma de parábola como en los casos de aquellos sino como un proceso cíclico carente de azar que aleja de una vez y para siempre al protagonista de su situación inicial. Según expresó John Baxter en su biografía de 1999 sobre el director, “Stephen King subrayaba la decencia fundamental de Torrance y culpaba al hotel y a sus fantasmas de sus actos (...) mientras Kubrick lo veía como un hombre que, en busca de su propia destrucción, se rinde a los horrores imaginarios del hotel para librarse de su problemática familia y, finalmente, para destruirse a sí mismo”. Una vez más, el director hace suya una historia ajena y elimina de ella todo componente moralista.

Nacido para matar (1987), el regreso de Kubrick al género bélico veintitrés años después de *Dr. Strangelove o: cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (1964), introduce la historia de dos reclutas en período de instrucción militar para formar parte de los *marines* en tiempos de la guerra de Vietnam. El espanto en la “cara de guerra” de uno de ellos, Joker (Matthew Modine), así como también la obsesión progresivamente



perceptible en el rostro del otro, Pyle (Vincent D'Onofrio), a medida que éste adquiere un semblante inestable, calculador y psicópata, dan cuenta del proceso de despersonalización al que estos jóvenes son sometidos, proceso que tiene como objetivo convertir al hombre y su fusil en una perfecta máquina de matar.

La trayectoria del protagonista a lo largo del film es similar a la de Jack Torrance en *El resplandor*. Ante el conflicto inminente de la guerra, el recluta es víctima de un proceso cíclico impuesto por un orden superior. Ya en Vietnam, Joker lleva en su pecho un pin con el símbolo de la paz expresando su ideología liberal, en contradicción con la inscripción "Born to kill" (nacido para matar) en su casco. En él convive el humano con el predador. Mientras que la meta del primero es la vuelta a casa y "la gran cogida del regreso", la meta del segundo es "matar a tantos amarillos como sea posible". La motivación del primero es el miedo y el rechazo ante el horror de la guerra, propia de todo ser racional. La del segundo es, más allá del instinto de supervivencia donde sólo se puede ser víctima o victimario, una inculcada naturaleza asesina.

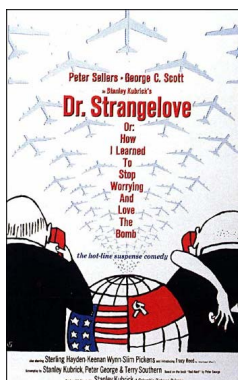
El dilema moral kubrickiano aparece en el final, cuando Joker debe decidir si rematar a una joven francotiradora vietnamita que yace moribunda o dejarla morir lentamente, ante sus agonizantes pedidos de que le dispare y acabe con su sufrimiento. Finalmente el protagonista, que hasta ese momento no ha matado a nadie, le da el tiro de gracia y se convierte en asesino. Inevitablemente surge la pregunta: ¿lo hizo sólo por piedad? En todo caso, cualquier reflexión al respecto es disipada por la última escena, donde Joker se aleja junto a sus compañeros, feliz de estar vivo en un "mundo de mierda" y cantando la canción de "El club de Mickey Mouse" como si nada hubiera pasado unos minutos antes.



La trama de *Ojos bien cerrados* (1999), el último film de Stanley Kubrick, oscila constantemente entre el sueño y la realidad, el sexo y la muerte, los celos y la culpa. En medio de eso se ubica el protagonista. Inicialmente su imagen es la de un hombre joven, exitoso y seguro de sí mismo. El doctor neoyorquino Bill Harford (Tom Cruise) parece llevar una vida perfecta junto a su bella esposa Alice (Nicole Kidman), hasta que una noche ella le confiesa haber tenido fantasías sexuales con otro hombre. Esto produce una verdadera conmoción en Bill, quien, motivado por los celos, se lanza inmediatamente a una serie de eventos azarosos, paranoides y alucinados.

Si por fuera, Harford jamás pierde la calma ni la sonrisa, por dentro está obsesionado. En su cabeza tiene todo el tiempo la imagen del adulterio. El de Alice, concretado en sueños que repercuten en la realidad y el suyo -que nunca se concreta en esa realidad onírica que lo envuelve a lo largo del film. La continua confirmación de un determinado status burgués, basado en la seguridad y la estabilidad del matrimonio a través del control de los deseos sexuales de su esposa y de los suyos propios, sufre por la súbita amenaza de sexo e infidelidad. Bill intenta controlar una situación paranoica que lo excede y fracasa en el intento aunque -a fin de cuentas- en comparación con las tremendas orgías de sus amigos de alta sociedad, los coqueteos de Bill y Alice con terceros, al igual que sus bizarras aventuras a lo largo del film, son apenas un juego de niños que -en el fondo- ambos necesitan para seguir adelante con sus rutinarias y ligeramente insatisfactorias vidas.

Por otro lado, durante su paseo, Bill actúa como un voyeur arribista e inescrupuloso, develando lo relativo de sus creencias morales. Al intentar infiltrarse en los decadentes bacanales aristocráticos, el protagonista intenta burlar las barreras sociales y pasar desapercibido, sin éxito. Como sucede con el bribón Barry Lyndon, Bill es desenmascarado, ridiculizado, expulsado y luego silenciado por el poder cuyas reglas intentó transgredir. Se hace presente, una vez más en un film de Kubrick, la idea de un orden superior que se impone a la voluntad del protagonista.



En la visión kubrickiana del mundo los postulados morales carecen de toda validez. Por el contrario, el estado natural en términos hobbianos es aquel que prevalece indefinidamente. Esto aparece detrás de la sofisticación armamentística de *Dr. Strangelove* ..., así como también en la escena inicial de *2001: odisea del espacio* (1968). Aquellos seres primitivos que aprenden a imponerse sobre los más débiles por medio del descubrimiento de herramientas más efectivas representan, a fin de cuentas, lo que somos y seguiremos siendo. El destino del humano en el caos y la destrucción sólo puede definirse de acuerdo a la ley del "Mickey Mouse club march" más fuerte, paradójicamente, legitimada por las mismas instituciones que deberían garantizar la paz y la igualdad en las sociedades.

Frente a este panorama, los héroes de Kubrick, aun siendo capaces de manipular, engañar y pensar fríamente, no pueden evitar ser guiados por las manifestaciones internas y externas de un instinto desaforado y rebelde que los impulsa a llegar a situaciones límite en donde siempre se devela la presencia de un orden oculto y superior que -ya sea a través de una contundente inversión de las transgresiones de estos hombres en sus respectivos entornos sociales como por medio de una implacable estructura cíclica de transformaciones irreversibles- los somete y termina por regir sus destinos.

En la dualidad de su ser, estos personajes son victimarios y víctimas, manipuladores y manipulados, hombres y máquinas, ricos y pobres, según poderes ocultos de índole social, política, militar y hasta sobrenatural lo dispongan. Lúcido, pesimista e irónico como ningún otro realizador, Kubrick se dedicó con brutal maestría a alumbrar, a través de los protagonistas de sus films y con mayor o menor explicitud según el caso, lo más oscuro de la naturaleza humana, es decir, su esencia.

(0) Comentarios

Dejar un comentario

Nombre

Email

Comentario



Última actualización:
11-10-2016 14:55:33

buscanos en facebook!



IUNA
Instituto Universitario Nacional del Arte
Azcuénaga 1129. C1115AAG
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Área Transdepartamental
de Crítica de Artes
Bartolomé Mitre 1869
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Las apreciaciones expresadas en los artículos publicados en ArteCríticas son de entera responsabilidad de cada autor. Esta publicación online no se hace responsable de ellas.