



# Kubrick y la Filosofía

José Manuel Campillo Ortega

# KUBRICK Y LA FILOSOFÍA

JOSÉ MANUEL CAMPILLO ORTEGA

## ÍNDICE

- 1.Introducción....3
- 2.Atraco perfecto....6
- 3.Senderos de gloria....19
- 4.Espartaco....32
- 5.Lolita....45
- 6.¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú....58
- 7.Una odisea del espacio....69
- 8.La naranja mecánica.....80
- 9.Barry Lyndon.....96
- 10.El resplandor.....112
- 11.La chaqueta metálica.....123
- 12.Eyes Wide Shut.....134
- 13.Stanley Kubrick.....148
- 14.Películas.....154
- 15.Epílogo.....174
- 16.Nominaciones y premios.....175
- 17.Filmografía .....178
- 18.Bibliografía.....185

## INTRODUCCIÓN

*Kubrick y la Filosofía* es un título explícito que no llama a confusión. Lo que sugiere es lo que es: un libro sobre el cine de Kubrick y un libro sobre determinadas cuestiones que interesan a la Filosofía y al pensamiento en general.

Su génesis es fácilmente rastreable. Surge de la admiración del autor por el cine y por las cuestiones que la «videación» (como diría Alex de Large en *La naranja mecánica*) de las películas propone a un ilusionado espectador. El cine es un mago al que entregamos nuestro

«pequeño» mundo para que nos devuelva sugerentemente ampliado. En la pantalla la realidad desborda nuestra comprensión del mundo, se crea un universo que nos permite escapar de la estrechez de nuestra existencia y abrazar, como diría Kripke<sup>[1]</sup>, otros mundos posibles.

Se unen el CINE y la FILOSOFÍA para dialogar, argumentar y sugerirse cuestiones varias. El que suscribe tiene un papel secundario: el de espectador atento. Su pluma se ha encargado de poner en el papel lo que las imágenes y el pensamiento le dictaban. Siempre intentando preservar la textura del cine de Kubrick, siéndole todo lo fiel que un diletante puede ser.

El presente es un ensayo divulgativo en el que sin desligarme del rigor exigido en este tipo de obras he intentado acercar, de manera no excesivamente académica, al espectador la obra de Kubrick, y al lector diversas cuestiones de antropología, epistemología o psicología que pueden resultar de su interés.

La obra sigue unos parámetros bien definidos. Se abordan las películas de Kubrick, se cuenta el desenvolvimiento de la trama y se exponen las ideas «filosóficas» que tienen relación con ella. En cada película son dos, tres o cuatro las cuestiones que se tratan. Es la propia obra la que dicta cuáles son las ideas que se pueden o deben analizar.

Stanley Kubrick realizó cuatro cortometrajes y trece películas. En este ensayo son once las que se analizan. Soslayamos las dos primeras, *Fear and desire* y *El beso del asesino*, por considerar que no son obras, al igual que sus cortometrajes, a las que podamos englobar en el universo kubrickiano. No obstante, en el repaso que se hace al final del libro sobre todas las películas, se comentan brevemente.

Las restantes once, comenzando con *Atraco perfecto* y terminando con *Eyes Wide Shut*, son analizadas en orden cronológico, siguiendo los parámetros que señalábamos anteriormente. Añadiendo que en cada capítulo se incluyen anécdotas y detalles que tienen relación con la película.

Después de analizar los once films, se realiza una breve semblanza sobre la personalidad del director con el fin de ayudar a conocer mejor rasgos de su carácter y de su obra. Y para terminar se hace un breve repaso, ya de manera más coloquial, de las trece películas. En esta última parte, el autor deja a un lado el rigor y la objetividad y se convierte en un «simple» aficionado con ganas de dar su modesta opinión.

El ensayo se puede leer o no, pero la obra de Kubrick es ineludible. Tarde o temprano uno se debe acercar a ella. El CINE se lo exige. El buen gusto también.

No es necesario ver las películas antes de leer el ensayo. De hecho, cada capítulo es como un relato literario en el que la historia es la protagonista. La trama de cada una de ellas se cuenta con suficiente detalle para que el lector se sitúe con precisión en la historia.

Se ha omitido el final de cada película (excepto en alguna de ellas). No sé si es lo correcto o no, pero he creído que no debía ser tan explícito. Con la narración de la trama y sus posibles implicaciones filosóficas cumplía con mi cometido, el de acercar a Kubrick y a la Filosofía al lector y al espectador.

Me despido dándole las gracias al CINE, a la FILOSOFÍA y a la LITERATURA. Este libro es un pequeño homenaje que un humilde lector/espectador quiere hacer a esas tres grandes generadoras de ilusión y de vida. Si el homenaje no es brillante no es culpa de mi voluntad, sí de mi incapacidad. Pero contra eso nada puedo hacer. Aunque tampoco me preocupa en exceso. Mientras mi ilusión empuje el carro de mi débil intelecto, cualquier cosa es posible.

## **ATRACO PERFECTO (1955)**

*Atraco perfecto* es una película de «malos buenos». Y un desmontaje del falso maniqueísmo que envuelve a la sociedad occidental. Kubrick hace evidente una cuestión a la que no se le suele prestar mucha atención: el ser humano no es bueno o malo. Es lo anterior y mucho más. Como mínimo anidan en él un Dr. Jekyll y un Mr. Hyde.

Se puede ser amable, bondadoso, gentil y, a la vez, un asesino. O ser un criminal deleznable y mostrar una exquisita educación y sensibilidad. Este es el perfil idiosincrásico de los protagonistas de la película. Los criminales, o delincuentes, mejor dicho, son personas «normales», incluso agradables. Muy educados, se ayudan unos a otros, se niegan a recibir dinero por favores, son afectuosos y amigables. Son los de fuera del grupo los viciosos, codiciosos y crueles.

Quizá, como señala J. Baxter en su libro sobre Kubrick<sup>[2]</sup>, Jim Thompson, el guionista, imbuido por la acusación de malversación que sufrió su padre, tuvo siempre cierta empatía con los problemas morales de abogados y criminales, a los que mostraba con personalidades idénticas.

Aunque la aportación de Thompson a la película<sup>[3]</sup>, así como la de otros guionistas que trabajaron con Kubrick, queda en entredicho.

No solo con guionistas, sino también con compositores, encargados de fotografía, escenografía, montaje, etc., Kubrick siempre tenía la última palabra en todo lo concerniente a sus películas (si exceptuamos *Espartaco*. Ahí, Kirk Douglas -el productor- ejerció un férreo control). Y esa última palabra a veces era tan sonora que anulaba el coro de los que habían trabajado con él. Fue muy obsesivo con los pequeños detalles y esto le hacía realizar muchísimas variaciones de última hora, lo que le llevó a más de un enfrentamiento con sus colaboradores.

La película está basada en el libro *Clean Break* de Lionel White. Prácticamente todas las obras posteriores de Kubrick se realizaron sobre novelas (no decimos todas, porque *2001 Una odisea del espacio* se basó en un relato, no en una novela).

Los personajes de *Clean Break* muestran muchas similitudes con los de la novela *La jungla de asfalto* de W.R. Bunnet, de la cual se hizo la película homónima de John Huston que tanto Kubrick como Harris, su socio, admiraban.

La técnica narrativa de la película es bastante original para la época (1955). Una voz en *off* juega con los tiempos (de adelante atrás, de atrás adelante) en perfecta sincronización. La historia se nos narra desde un caleidoscopio que permite que sea vista desde todas las aristas posibles, permitiéndonos una mayor comprensión de los personajes y evitando pausas narrativas innecesarias.

Un enfoque atrevido e innovador para un director de tan solo veintisiete años. Y no únicamente por el estilo narrativo, sino por el modo de situar la cámara. Es una ventana indiscreta, en forma de mirilla fija y persistente, que nos va a hacer entrar en la intimidad de cada personaje. Cámara fija y cercana que permite que paremos el tiempo para observar con detenimiento lo único que nos debe importar en la película: la vida de sus protagonistas.

Fue considerada de cine *noir*, pero no tiene nada que ver con lo que hoy entendemos por cine negro. La bondad de los malhechores no permite que podamos darle esa calificación.

Johnny Clay (Sterling Hayden) acaba de salir de Alcatraz. Ha pasado cinco años en la cárcel en los que una sola cosa ha ocupado su mente: diseñar un plan para atracar el hipódromo, del que espera sacar dos millones de dólares.

Para efectuar el atraco busca la ayuda de cuatro personajes de lo más variopinto, aunque todos con un denominador común: son buenas personas y tienen una causa que les «obliga» a realizar el atraco. George (Elisha Cook) necesita el dinero para que su mujer no le abandone. Está locamente enamorado de ella y le prometió que viviría como una reina. Ella, Sherry Peatty (Marie Windsor), vive con él, pero lo detesta. No soporta sus caricias, ni sus intentos de acercamiento. Kubrick nos la muestra como una mujer fría y calculadora, pero con encanto más que suficiente para atraer a George. La belleza y altivez de Sherry son armas demasiado poderosas; a George solo le queda una opción: sucumbir. Mike O'Reilly (Joe Sawyer), el barman del hipódromo, es un atento y afectuoso marido que vive preocupado por la salud de su mujer, enferma desde hace mucho tiempo. Mike se desvive para que a ella no le falte de nada, pero sabe que necesitará dinero para cuidarla como es debido, y por eso decide intervenir en el atraco. Otra vez un buen hombre vencido por las circunstancias. Randy Kennan (Ted de Corsia) es un policía al que sus problemas con el juego le han llevado a contraer una gran deuda con un prestamista. Policía correcto en el trato y cumplidor en el servicio que es incitado por el prestamista a resolver su deuda a la mayor brevedad. Merece también ser destacada la figura del prestamista. En la línea de los anteriores, aparece como una persona educada, cortés y amable. Nada que ver con los «malos» del cine actual<sup>[4]</sup>. Marvin Unger (Jay C. Flippen) es el que falta del cuarteto. Tiene una intervención en el atraco menos activa que los demás, es el que pone el dinero para que se pueda realizar. La causa que lleva a este viejo contable a ayudar a sus compañeros no es el dinero, es una mucho menos prosaica: el amor. Aunque nunca se muestra de manera clara, solo soterradamente hace su aparición, el amor de Marvin hacia Johnny es apreciable, pero 1955 no es el mejor año para que la homosexualidad se muestre sin ningún tipo de tapujos.

Y como director de orquesta de este grupo tan peculiar, al que podemos bautizar como el de «los bondadosos ladrones», encontramos a Johnny Clay. Sterling Hayden es el actor elegido para el papel del protagonista. Ya había interpretado al oponente de Sinatra en *Suddenly*, y también un papel parecido en *La jungla de asfalto*. Hay que decir que como Hayden le dio «largas» a Kubrick y a Harris, solo trabajaba para pagarse sus viajes en barco, hablaron con Jack Palance, pero esta segunda opción no llegó a fructificar. Creo que fue un buen guiño del destino. No imaginó a Palance haciendo de «malo bueno».

Hayden fue investigado por el Comité de Actividades Antiamericanas en 1951, había «dado nombres», desacreditándose ante la mayoría de sus amigos, lo que hizo que después de esta película sus mayores aportaciones a la historia del cine las hiciera (si exceptuamos el papel secundario que interpretó en la película de Kubrick *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú*) desde películas de lo que hoy llamamos serie «B».

No sabemos cómo han llegado a conocerse, pero aparecen reunidos y la cámara nos muestra a Johnny ultimando los detalles del plan. Le dice que va a contratar a otras dos personas para que les ayuden en el atraco. Que les pagarán un sueldo por el trabajo realizado y que no recibirán nada del botín. Ante la pregunta de uno de los reunidos de si son de fiar, contesta Clay, con la seguridad que le caracteriza, que él responde por ellos. Siguiendo con el tono de cortesía que reina en la conversación, no se oye ninguna voz de queja.

Al igual que los anteriores, los otros dos responsables del atraco son personas que podrían llegar a ser amigos de cualquiera. Nikki

Arano (Timothy Carey) que simplemente aparece en la película *Senderos de Gloria*, es una figura menor dentro de la película. Un chico «de la calle» al que un negocio no le va bien del todo y necesita dinero, lo que le lleva a aceptar el trabajo. A pesar de desempeñar un papel pequeño en la película es autor de una de las peores escenas de un actor en la filmografía de Kubrick. No por la escena en sí, sino por la forma de interpretarla. Cuando está en el aparcamiento y es interrumpido por el aparcacoches, su cara muestra un exceso de histrionismo incomprensible y extraño. Resulta curioso que esa escena pasara la censura del exigente Stanley <sup>[5]</sup>.

El otro personaje es Maurice (Kola Kwarian). Un luchador, ex presidiario, que pasa casi todo el tiempo jugando al ajedrez. Recordemos que el ajedrez es recurrente en muchas de las películas de Kubrick. Él era un gran aficionado. De hecho, cuando era joven este embriagante juego fue una fuente de sustento importante. En esta película el ajedrez está presente en la sala de juego en la que Johnny visita a Maurice y en el nombre del jefe de dicha sala: Fischer, en honor al ya fallecido ex campeón del mundo <sup>[6]</sup>.

Unas palabras de Maurice a Johnny son muy ilustrativas del tipo de persona que es este primero y, por añadidura, nos informan del carácter del segundo. Leámoslas:

«Te admiro mucho, Johnny. No has aprendido aún que en esta vida es preciso ser como la mediocridad perfecta. Ni mejor ni peor. La individualidad es como un monstruo que debe ser estrangulado en la cuna, para que los que te rodean se sientan cómodos». Reflexión impropia de un ex presidiario que nos sirve para mostrar la falacia naturalista que tanto corrompe nuestra forma de pensar. Fue enunciada por el filósofo escocés David Hume <sup>[7]</sup> (1711-1786) y afirma que de un «es» no debemos afirmar o pasar a un «debe».

Para Hume la moralidad no se ocupa del ámbito del ser, sino del deber ser: no pretende describir lo que es, sino prescribir lo que debe ser. De la simple observación y análisis de los hechos no se podrá deducir nunca un juicio moral, lo que «debe ser». Hay un paso ilegítimo del ser (los hechos) al deber ser (la moralidad). En la vida real, oímos afirmaciones como «es un ex presidiario, debe ser un inculto. Es extranjero, luego debe ser...» y esto es una falacia, como muestra Maurice. Él es ex presidiario, por lo que debe ser... No, es culto. Ser ex presidiario solo lleva implícita una cosa: ser ex presidiario.

Maurice expresa una cuestión muy en boga en la actualidad, que ya criticaron mucho antes Platón, que reivindicó la necesidad de los «*aristoi*» (los mejores), Nietzsche con la necesidad de la aparición del Superhombre y Ortega y sus minorías selectas: una crítica a la sociedad de masas, y la exigencia de que hicieran acto de presencia determinadas individualidades que emergieran por encima de la anodina masa.

Cada uno debe cumplir su función en un plan muy elaborado y bien articulado. Aunque tienen el hándicap de que son personas que no están acostumbradas a las fechorías, lo que hace que la cuestión más sencilla se convierta en un juego de arriesgados malabares.

El plan ya está en marcha. Todo estudiado y preparado. Solo falta que llegue el día y la hora señalada. Pero aparece la persona que impide que se pueda desembocar en el final feliz: la mujer ambiciosa.

El contable, George, ante los continuos desplantes que sufre por parte de su esposa, le dice que pronto va a ser muy rica, que confíe en él, que lo que le ha prometido años atrás ahora se cumplirá. La avaricia hace que ella se ponga alerta e inquiete a su marido sobre la proveniencia de esa riqueza. George le dice que no puede contarle nada, pero entre esas negaciones deja entrever que un «golpe» importante está a punto de darse y él va a ser uno de los protagonistas. Ella se marcha y se lo cuenta a su amante, Val (Vince Edwards), uno de los pocos personajes que se nos muestra como auténtico «malo», aunque recubierto con el ornato que Val ofrece a la cámara. Pidiéndonos su belleza que seamos benévolos en el juicio que emitamos sobre él.

En su mostración caleidoscópica vemos cómo la trama avanza sin fisuras ni problemas. Todo sigue el plan previsto. ¡Y comienzan los acontecimientos!

Maurice provoca una pelea en el hipódromo con la intención de causar el mayor alboroto posible. Al mismo tiempo, desde uno de los aparcamientos del hipódromo, Nikky dispara al caballo favorito, *Relámpago Rojo*, provocando un gran caos en las carreras. Toda esta confusión es aprovechada por Johnny para entrar en la habitación en la que guardan la recaudación con una máscara y exigir a los sorprendidos cajeros que le llenen la bolsa. La acción transcurre lenta, incluso con cierta parsimonia, mientras los corazones de los espectadores quieren acelerar el desarrollo de la trama para conocer el desenlace.

Cuando Johnny ve que la bolsa está casi llena, y después de encerrar a los contables, la tira por la ventana a la parte de atrás del hipódromo, donde está esperando Randy para huir con ella. Mientras, dentro, Johnny aprovecha la confusión para intentar escapar, pero un policía bloquea la salida. Momento crítico del atraco, aunque el azar en forma de amigo y compinche Unger, que en un principio no debía estar allí, distrae al policía, lo que aprovecha Johnny para golpearlo y escapar. Todo ha salido según lo previsto; pero he aquí que interviene un elemento con el que no contaban y, como bien acaba de comprobar Johnny, está presente de continuo en la vida humana: el azar.

Como habían acordado, se reúnen a las siete en la casa de Unger. Todos excepto Johnny. Los minutos pasan y la espera empieza a

ner nerviosos a nuestros protagonistas. Sobre todo a George que, después de una conversación previa con su mujer en la que esta le mintió sobre un acontecimiento que había ocurrido entre ella y Johnny, desconfía de este último. Cada minuto pasado sin que aparezca Johnny es una pesada carga en el ánimo del grupo. A los diez minutos de estar reunidos, el que se presenta es Val, el amante de la mujer de George, con su compinche Tiny (Joe Turkel), intentando quedarse con el botín. Un dinero que aún no ha llegado, puesto que es Johnny el que lo debe entregar. George que estaba en la cocina cuando los «malos» aparecieron en el salón, hace acto de presencia. Ha oído cómo Val exigía el dinero y ya sabe que su mujer lo ha traicionado. Dispara sobre Val y desencadena un tiroteo en el que casi todos mueren (George no). Y es aquí donde el azar ha mostrado sus credenciales con su abrumadora presencia. El excesivo tráfico, algo no tenido en cuenta ni previsto, hace que Johnny llegue quince minutos tarde a su cita. Quince minutos que a él le permiten quedarse con el botín y a sus compañeros les impide salvar la vida. Posiblemente, de haber estado en el apartamento los acontecimientos habrían transcurrido de muy distinta manera.

Se nos aparece el azar como elemento decisivo. Por la influencia que tiene en nuestras vidas y por la influencia que nuestras vidas tiene en la de los demás. Es lo que intentaremos exponer a continuación a través del conocido «efecto mariposa», extraído de la teoría del caos.

¿Qué es el efecto mariposa? Hacia 1960, el meteorólogo Edward Lorenz trataba de encontrar un modelo matemático, un conjunto de ecuaciones, que permitieran predecir a partir de variables sencillas, mediante simulaciones de ordenador, el comportamiento de grandes masas de aire; en definitiva, que permitiera hacer predicciones climatológicas.

Lorenz recibió una gran sorpresa cuando observó que pequeñas diferencias en los datos de partida (algo aparentemente tan nimio como utilizar tres o seis decimales) llevaba a grandes diferencias en las predicciones del modelo. De tal forma que cualquier pequeña perturbación, o error, en las condiciones iniciales del sistema puede tener una gran influencia en el resultado final.

Edward Lorenz intentó explicar esta idea mediante un ejemplo hipotético. Sugirió que imaginásemos a un meteorólogo que hubiera conseguido hacer una predicción muy exacta del comportamiento de la atmósfera, mediante cálculos muy precisos y a partir de datos muy exactos. Podría encontrarse una predicción errónea por no haber tenido en cuenta el aleteo de una mariposa en el otro lado del planeta. Un simple aleteo podría introducir perturbaciones en el sistema que llevaran a la predicción de una tormenta<sup>[8]</sup>. Esto ocurre en todos los sistemas que no son lineales (es decir, caóticos). Espacios en los que hay un entorno de incertidumbre.

El efecto mariposa (hay varios films<sup>[9]</sup> en los que se refleja esta idea) se aprecia claramente en la película en el hecho de que por la culpa del exceso de tráfico Johnny llega tarde, lo que desencadena una auténtica catástrofe no prevista. La vida de nueve personas, incluida la suya, cambiará drásticamente. Si unos pocos conductores no hubiesen decidido coger la misma ruta que Johnny, todo habría discurrido de manera muy distinta. Posiblemente, Johnny habría llegado a tiempo, el tiroteo no se hubiera producido y, después del reparto, cada uno habría seguido con su vida prevista. Esos conductores que a esa hora decidieron elegir esa ruta, se convirtieron en el peligroso aleteo de mariposa. Condiciones iniciales no previstas y, en apariencia, insignificantes, desencadenaron la terrible tormenta que anegó la vida de todos nuestros protagonistas.

En los sistemas no lineales (como es la vida), en los que se permite la variabilidad, cualquier mínimo detalle puede cambiar nuestra existencia. A veces somos conscientes del momento en el que se ha producido ese cambio que ha modificado sustancialmente nuestra vida. Y cuando volvemos la vista atrás decimos «menos mal que me subí a aquel tren, qué importante fue que aprobara aquel examen, menos mal que...», pero en la gran mayoría de ocasiones no somos conscientes de qué detalle ha cambiado nuestro acontecer, qué hecho fortuito, o todo lo contrario, la no realización de ese hecho, de esa visita, de esa llamada, hizo que no cambiara. Y no fue una decisión nuestra que no produjera el cambio, fue el azar que no quiso llamar a nuestra morada. A veces somos demasiado respetuosos con la fuerza de nuestras decisiones, menospreciando la importancia que el azar tiene en sus consecuencias. ¡Y la tiene!

Hay un texto muy bonito de Javier Marías<sup>[10]</sup> que refleja la idea anterior con mucha más finura y elegancia que la que yo he utilizado en su exposición. No me he resistido a incluirlo en este ensayo:

«Los pasos que uno da una noche al azar y sin consecuencia acaban llevando a una situación irremediable al cabo del tiempo o del futuro abstracto, y ante esa situación llegada nos preguntamos a veces con ilusión incrédula: “¿Y si no hubiera entrado en ese bar? ¿Y si no hubiera acudido a esa fiesta? ¿Y si no hubiera respondido al teléfono un martes? ¿Y si no hubiera aceptado el trabajo aquel lunes?”...Cada paso dado y cada palabra dicha por cualquier persona en cualquier circunstancia...tienen repercusiones inimaginables que afecta a quien no nos conoce ni lo pretende, a quien no ha nacido o ignora que podrá padecernos, y se convierten literalmente en asunto de vida o muerte, tantas vidas y muertes tienen su enigmático origen en lo que nadie advierte ni nadie recuerda...».

Como hemos dicho, Johnny llega al lugar donde habían acordado quince minutos más tarde de lo previsto. Ve salir a George y comprende que algo malo ha ocurrido; si hubiese llegado solo unos segundos antes, si no se hubiera equivocado de puerta buscando la habitación donde Randy había dejado el dinero, todo habría sido distinto para George, Johnny y su novia. Solo por unos segundos no se dio de bruces con George.

Siguiendo el acuerdo al que habían llegado (si sucedía algo imprevisto, el dinero habría de ser salvado por aquel en cuya posesión estuviera, sin consideración alguna por la suerte de los demás. Cuando todo se solucionara podría ser repartido) Johnny huyó con el dinero, compró la maleta más grande que encontró, la llenó de billetes y junto con Fay (Coleen Gray) se dirigió al aeropuerto.

Volvemos a George, después lo haremos con Johnny, que malherido se dirige a ajustar cuentas con su pérfida esposa. Comprende que ha sido traicionado, la presencia de su amante (Val) es la prueba evidente de ello.

Se produce una conversación entre ambos que es la misma que se lleva produciendo a lo largo de la Historia entre el amor y el desdén: el primero es pura inocencia y entrega; mientras que el segundo es cruel, traidor y egoísta. George ama, Sherry odia. Pero lo interesante aquí es ver en qué momento y cómo, Sherry le «sacó» la información a George. Hay que tener en cuenta que nadie debía contar nada, era un plan muy ambicioso y mucho lo que se jugaban.

Una Sherry muy amable se levanta para desayunar con George e intentar sonsacarle información sobre el robo para después pasársela a su amante, Val. Transcribo la conversación:

-Todo va a ser diferente ya, tendremos dinero y compraremos cosas bonitas. No volveré a pensar en mí misma. Tus problemas serán mis problemas. Cuando tengas una preocupación; ahora, por ejemplo, lo del robo. ¿Es por lo que estás preocupado?

-Sí, debe ser por eso. Y no tengo motivos para ello, sé que todo saldrá bien.

- Es natural que estés preocupado en un momento como este. ¿Es hoy, verdad?

- Eh..., ¿qué te hace pensar eso? El hecho de que no pueda dormir no significa que...

- Lo sé bien, no puedes engañarme. ¿Verdad que es hoy cuando tendremos todo ese dinero?

- Te equivocas. No es hoy. No dejas de acosarme tratando de averiguar algo que no tienes por qué saber. No vamos a tener ningún dinero.

- Pero, George, qué dices.

- Lo que oyes, Sherry, empiezo a cansarme. Ya sabes lo que te dijo Johnny, que no te mezclases, que te ocuparas de tus cosas.

Aquí es donde ella cambia de táctica y da lugar a lo que se conoce como «efecto de focalización». Se trata de llevar la atención de las personas hacia un determinado dato o momento. Se suele utilizar mucho en técnicas de venta. Si conseguimos desviar la atención de las personas hacia un lugar concreto, el que queremos nosotros, existe la posibilidad de que las podamos manipular.

Veamos un ejemplo <sup>[11]</sup>: «En un sencillo pero revelador estudio se pedía a unos universitarios que respondieran a dos preguntas: “¿En qué medida estás satisfecho de tu vida en general?” y “¿Cuántas citas tuviste el mes pasado?”. A un grupo le formularon las preguntas exactamente en este mismo orden, mientras que al otro se las formularon en el orden inverso. En el grupo que oyó primero la pregunta sobre la satisfacción general apenas existió correlación entre las respuestas de los sujetos: algunos que habían tenido pocas citas antes declararon sentirse satisfechos; otros que habían tenido muchas citas declararon sentirse insatisfechos, y así sucesivamente. En cambio, al intercambiar el orden de las preguntas, se focalizó la atención de los participantes exclusivamente en sus relaciones sentimentales; de pronto no entendían la satisfacción como algo independiente de su vida amorosa. Los sujetos con muchas citas se dieron por satisfechos; los sujetos con pocas citas se consideraron insatisfechos. Así de simple. El juicio de los sujetos que respondieron en primer lugar a la pregunta sobre las citas estaba estrechamente relacionado con el número de citas que habían tenido (pero no así el juicio de los que respondieron en primer lugar a la pregunta sobre la satisfacción)». Una clara muestra de lo maleables que somos y lo fácil que es jugar con nuestras conductas y decisiones.

Veamos cómo aplica Sherry el efecto de focalización para que George confiese. Evidentemente Sherry no sabe que su treta se llama efecto de focalización, pero todas las personas manipuladoras lo aplican con suma eficacia.

Sherry intenta predisponer a George en contra de Johnny y de sus amigos, recordándole un incidente que ocurrió unos días antes, en el que George fue increpado porque sorprendieron a Sherry espiando al grupo.

- Estoy cayendo en la cuenta de que has cambiado mucho desde que tus amigos te trataron de aquel modo.

- Aquello me puso furioso, pero de todos modos qué podía hacer. Tú dijiste que actuaron razonablemente, que no había motivos para que regañáramos.

- Bueno, no quiero discutir contigo George, si dejas que los demás te sopapeen y te pones de su parte y en mi contra...

- Pero si fuiste tú, Sherry. Yo quería dejarles. Tú te opusiste, tú misma me dijiste que no tenía razón. Además, Johnny no me puso la mano encima. el único que lo hizo fue Randy.

- Pensaba decirte algo referente a tu querido Johnny, pero desde el momento que piensas así...y no quieres escucharme- Ya ha metido la frase de la discordia. Esto dispara la atención de George. Ella solo tiene que activar el dispositivo. Ya ha conseguido crear en la mente de George una mala opinión de sus compañeros, si consigue hacer lo mismo también con Johnny, George verá a Sherry como aliada y a todos los demás como enemigos.-
- ¿A qué te refieres? ¿Qué tienes que decirme?
- Será mejor cambiar de conversación.
- ¿Qué tienes que decirme, Sherry?
- No creo que deba decírtelo, en vista de que piensas de ese modo- y ahora lo incita a que confiese-. No confías nada en mí. Y tienes secretos.
- No volveré a tenerlos. ¿Qué pasó?

Sherry termina por activar el dispositivo. Le sugiere que Johnny, cuando se quedó a solas con ella interrogándola para ver qué sabía sobre el atraco, intentó aprovecharse. George se lleva las manos a la cara, mostrando su consternación y desesperanza. En ese momento, ella le vuelve a preguntar: ¿Es hoy, verdad? Y él asiente con la cabeza.

Ha conseguido manipularlo. Ha llevado su actuación y su cerebro al punto en el que los demás son enemigos y ella la aliada, cuando realmente es todo lo contrario. Ahora bien, en defensa de George, hemos de decir que los enamorados siempre son mucho más fáciles de manipular. Hay una tendencia casi innata en ellos a ver solo lo que quieren ver. Las acciones, deseos, miradas, gestos o actitudes de la persona amada suelen ser vistas desde una perspectiva muy arbitraria. Aquella que consiga que no percibamos nada malo en ninguna de sus actuaciones, y si ha sido así, que las justifiquemos.

Dejamos a George ajustando cuentas con la ladina Sherry y llegamos al final de la película. Un final que es considerado uno de los mejores de la historia del cine. Sobre él, claro está, no vamos a desvelar nada. No queremos estropearle la sorpresa al espectador. Si acaso hacer nuestra aquella reflexión de Alfred Hitchcock, que seguro también compartiría Johnny: «No quiero trabajar nunca con niños o animales o Charles Laughton»<sup>[12]</sup>. Lo de los niños y los animales lo entendemos, lo de Charles Laughton ya es otra cuestión.

## SENDEROS DE GLORIA (1957)

*Senderos de Gloria (Paths of Glory)* es una novela basada en hechos reales escrita por Humphrey Cobb (la única que escribió) en 1935. Situada la acción en la Primera Guerra Mundial, narra dos acontecimientos que tuvieron gran repercusión: El primero, protagonizado por el general francés Delétale, que hizo fusilar a seis soldados de la 5ª Compañía del 63 Regimiento – elegidos al azar – por cobardía ante el enemigo; y el segundo, por su compatriota, el general Reveilhac, que dio órdenes para que su artillería disparara contra sus propias trincheras con el fin de evitar que sus hombres retrocedieran.

Evidentemente la película no hizo mucha gracia en Francia. Fue prohibida, y Kubrick amenazado con ser demandado por haber realizado un libelo sobre el ejército francés y por mancillar el honor del país. Su estreno en Francia se retrasó hasta 1976. Su emisión en Estados Unidos, dado su carácter antibelicista, estaba prohibida en bases militares.

Los títulos de crédito vienen acompañados con los acordes de *la Marsellesa*, en la que unos sonoros redobles de tambor anuncian el final: son los redobles de la muerte.

Ya desde el comienzo oímos una crítica soterrada a la guerra, una voz en *off* se pronuncia al respecto: «La guerra entre Alemania y Francia comenzó el 3 de agosto de 1914. A las cinco semanas, el ejército alemán estaba a treinta kilómetros de París. Allí, a orillas del Marne, los franceses rehicieron milagrosamente sus líneas, y en una serie de contraataques inesperados rechazaron a los alemanes. El frente quedó estabilizado. Poco después se convirtió en una línea ininterrumpida de trincheras fortificadas, que en un largo zigzag de ochocientos kilómetros llegaba desde el Canal de la Mancha hasta la frontera suiza. En 1916, tras dos sangrientos años de lucha en las trincheras, las líneas del frente apenas habían cambiado. El éxito de las incursiones se medía en la decena de metros avanzados, pero se pagaba con cientos de bajas».

Dos años sumidos en la locura de la destrucción, en los que se cambian unos pocos metros por cientos de miles muertos. La opinión de Kubrick sobre la guerra ya ha sido expuesta.

La voz en *off* se retira y nos deja en las ruinas de un imponente palacio en el que el general Broulard (Adolphe Meniou) visita a



La voz en voz de Paul y se deja en las puertas de un imponente palacio en el que el general Broulard (Francisco Monje) monta la general Mireau (George Macready, inferior en la escala de mando). Después de unos informales prolegómenos asistimos a una curiosa conversación en la que se pone de manifiesto que el ser humano no siempre actúa pensando en sus congéneres, y que quizá sean otros los motivos que, en ocasiones, le mueven a la acción.

Comienza la conversación el general Broulard.

- Tengo órdenes estrictas de tomar la colina de «las hormigas» antes del día diez, y el diez es pasado mañana.- La colina de «las hormigas» es el terreno en el que la Compañía del general Mireau desarrolla su particular guerra. Debido a las características del terreno y del lugar, avanzar un metro es casi imposible.
- Eso me parece un disparate tremendo, ¿y a ti? – pregunta el general Mireau.
- Si estoy aquí es porque me parece bien, Paul. Solo hay un hombre capaz de hacerlo, y ese eres tú.
- Es imposible, George. Absolutamente imposible. Mi División está hecha trizas. Con los hombres que me quedan es imposible defender la colina, menos aún tomarla. Lo siento, pero es así.

Se hace una pequeña pausa, George se levanta con el gesto contrariado y de manera subrepticia intenta su particular «chantaje».- He de decirte algo más Paul, pero me temo que vas a interpretar mal mis palabras: se rumorea que han pensado en ti para la Décima División, y con una estrella más. Ha sido idea mía-. El general Mireau ha sido tentado. Las opciones son claras: sus soldados o su ambición. Y la respuesta, por desgracia, también: su ambición.

Paul cambia su discurso. Empieza por alabar a sus soldados y termina aceptando la orden del general Broulard. Por supuesto, negando que su posible ascenso tenga algo que ver con su decisión final. ¿Tan malvado e irracional es el ser humano que es capaz de sacrificar a miles de personas por la vanidad, en este caso por un ascenso militar? ¿Qué criterios rigen cuando se ha de decidir? ¿Realmente es irracional el general Mireau o muy racional? Desde nuestro punto de vista, desde luego es muy irracional pero, ¿y desde el suyo?

Desde hace unas décadas la Escuela de Economía de Chicago está intentando dar respuesta a cuestiones como la anterior, utilizando para ello la ecuación coste-beneficio. Economistas como Gary Becker, Milton Friedman, George Stigler o Tim Harford, entre otros, han intentando mostrar cómo las decisiones del ser humano se basan en los beneficios que les pueda deparar la acción o su omisión. Decisiones aparentemente irracionales tienen desde este punto de vista mucho de racional. Solo hay que saber leerlas o interpretarlas con las nuevas lentes que ellos nos proporcionan.

Lo que el general Mireau hace es sencillo. Aunque no de manera consciente, su mente ya ha procesado toda la información y ha llegado a la interesada resolución de que lo que más le beneficia es su ascenso. Alguien, y con mucha razón, podría preguntar: ¿No vale más la vida de mil personas que un ascenso militar? Y la respuesta es que para el general Mireau no. Dentro de su lógica militar, en la que aparentemente un soldado no es más que un número al que se le puede sacrificar por el bien del país, el ascenso se impone al soldado. El ascenso vivirá con él el resto de su vida. Los soldados están para luchar y, si es necesario, morir. Incluso puede que la operación de la toma de la colina de «las hormigas» salga bien, lo que aún le proporcionará más honor y gloria. Ese, posiblemente, ha sido su razonamiento (casi todo inconsciente, procesado a una velocidad tal que no aparecen los elementos tan ordenados como yo los he presentado).

La teoría de la elección racional se podría plasmar así: la gente racional responde a estímulos. Cuando resulta más costoso hacer algo, la gente tenderá a hacerlo menos; cuando resulta más fácil, económico o beneficioso, se inclinará a hacerlo con más frecuencia. Cuando sopesan sus opciones, las personas tienen presentes las limitaciones globales de las mismas, no solo los costes y beneficios de una elección en particular, sino su presupuesto total. Y también consideran las consecuencias en las elecciones futuras de las elecciones presentes.

Según estos economistas de la Escuela de Chicago somos un «homo economicus», pero no en el sentido simple que pueda sugerir la calificación, sino en el de que nuestras decisiones están basadas en un complejo cálculo de los costes y beneficios que nos va a procurar la acción.

Tim Harford, fiel exponente de la Escuela de Chicago, en *La lógica oculta de nuestra vida*<sup>[13]</sup>, a través de numerosos ejemplos, nos muestra que el ser humano suele actuar siguiendo las directrices que le marca la lógica económica.

Harford<sup>[14]</sup> utiliza el ejemplo de un postre para ilustrar la idea: es malo para ti, pero sabe bien. Que sea malo para ti es menos preocupante si tienes acceso a un avanzado sistema de asistencia sanitaria; y algunos meticulosos estudios económicos indican que hoy en día estamos más gordos en parte porque hemos reconocido que se ha vuelto más seguro ser obeso y más difícil hacer ejercicio.

En otra de las páginas del sugerente libro <sup>[15]</sup> señala este otro ejemplo: «Padres, respirad hondo». Con estas palabras Oprah Winfrey presentó a los estadounidenses las espantosas noticias sobre la moda de sexo oral entre los adolescentes. Incluso fue calificada de epidemia. De hecho, un estudio llevado a cabo por investigadores del Centro Médico Bayview de la Universidad Johns Hopkins, en la ciudad de Baltimore, descubrió que entre 1994 y 2004 se había duplicado el número de jóvenes que podrían declarar que habían practicado sexo oral recientemente. ¿Por qué? ¿Por qué el sexo oral está de moda?, se pregunta Harford. ¿Los chavales realmente cada vez se están volviendo más depravados o solo son espabilados? Según Harford están actuando de manera más racional, dándole a la palabra racional el sentido de que actuar racionalmente es pensar en las compensaciones, los estímulos y los costes. Cuando los costes o los beneficios de algo cambian, la gente modifica su comportamiento. Ahora preguntémos: ¿Cuáles son los costes, beneficios y consecuencias del sexo oral? Sobre los beneficios corremos un tupido velo. En cuanto a los costes, estos son mucho menores que en las relaciones habituales. Es mucho más probable que una persona contraiga VIH mientras mantiene relaciones habituales, amén de otras enfermedades sexuales, que mientras practica sexo oral. Los adolescentes lo saben.

El dato anterior es importante, pero Harford sigue profundizando en la cuestión y añade otros nuevos que confirman su idea.

«En algunos Estados de los Estados Unidos, los adolescentes pueden abortar sin la notificación o el consentimiento de sus padres; en otros no. Puesto que las leyes que exigen la notificación del aborto a los padres ponen más difícil a los adolescentes abortar, hemos de contar el coste de quedar embarazada. Al observar las estadísticas de las clínicas de salud sexual, descubrieron que cada vez que y dondequiera que se promulga este tipo de leyes, los índices de gonorrea comienzan a disminuir entre la población adolescente en relación con la población adulta, a la que, por supuesto, las nuevas leyes no son aplicables. El sexo, por tanto, tiene un coste. Es probable que el riesgo del sida, junto con la incómoda notificación que se le ha de hacer a los padres, haya hecho que la práctica del sexo entre jóvenes haya variado» <sup>[16]</sup>.

Lo que viene a decir Tim Harford, por si aún no ha quedado suficientemente claro, es que siempre actuamos, aunque no lo parezca, de manera racional. Pero una racionalidad muy particular. Aquella en la que, como si de una coctelera se tratara, metemos todos los datos y creamos un cóctel que siempre será el que más nos interese, sea en el sentido que sea <sup>[17]</sup> (no necesariamente económico. Para nosotros puede ser más importante el reconocimiento social que el dinero, o la amistad que el éxito. Según sean nuestros valores, que pueden oscilar o modificarse con los años, así actuaremos).

Eso fue lo que hizo el general Mireau, actuó racionalmente, con lógica, siguiendo sus propios intereses. Y para él ese ascenso militar era superior a la vida de sus soldados <sup>[18]</sup>.

De todas maneras, como ya habíamos dejado entrever en *Atraco perfecto* (cuando Sherry manipula a George) nuestra mente es un «Kluge» (un apaño), lo que quiere decir que aunque siga los parámetros anteriores, a veces se equivoca. Bien por falta de información o bien porque no se procesan de manera adecuada los datos, el resultado no siempre es el que más nos interesa o beneficia.

El general Mireau se acerca a las trincheras para comentarle al coronel Dax (Kirk Douglas) que debe tomar con su regimiento, el 701, la colina de «las hormigas» al día siguiente. Hablaremos un poco más adelante del coronel. Entre frases y saludos protocolarios apreciamos la actitud no belicista del coronel y su poco patriotismo: «Como dijo Samuel Johnson: el patriotismo es el último refugio de los canallas».

El general, ofendido, le informa de la suicida misión. Dax, disgustado y sorprendido, deja claro que los hombres son mucho más importantes que conceptos como «patria» o «nación». Sabe que él y sus soldados van a la muerte, aun así acata las órdenes.

Después de una breve y fallida incursión en el bando enemigo que nos muestra la cobardía y falta de principios del teniente Roget (Wayne Morris), - la película es una continua muestra de conductas morales adecuadas y otras que no lo son tanto. El valor, la cobardía, el respeto, el honor, el miedo, la desfachatez o la ruindad, campan a sus anchas por este campo de batalla llamado *Paths of Glory* - Dax reúne a sus hombres para comunicarles que esa noche, a las 5,15 comenzará el asalto a la colina.

En esas horas previas asistimos a una conversación entre dos soldados que muestra lo curioso del proceder de la mente en situaciones límite, aquellas en las que está en juego algo muy importante (vida, amor, amistad) y que suelen ser superiores a nosotros.

- No tengo miedo de morir mañana, sí de que me maten.
- A ver si te aclaras.
- Oye, si te liquidan, tú qué prefieres: ¿bayoneta o ametralladora?
- Ametralladora, claro.
- A eso voy, a eso voy. Las dos son trozos de metal que te rajan la tripa, pero la ametralladora es más rápida y casi no duele porque es limpia.

- ¿Y eso qué demuestra?
- Que la mayoría de nosotros teme más que le hieran a que le maten. Bernard se muere de miedo con el gas. Sin embargo, a mí no me preocupa. Dice que ha visto fotos de heridos por el gas. Yo también y no me asusto; aunque te digo una cosa, no soportaría ir sin casco en la cabeza. En cambio, fíjate, me da igual llevar el culo al aire, ¿sabes por qué?
- ¿Porque en la cabeza tienes la sesera?
- Porque sé que una herida en la cabeza es peor que en el culo. El culo es todo carne y en la cabeza hay huesos también. Dime una cosa, aparte de la bayoneta, ¿qué te da miedo?
- Las explosiones.
- Igual que a mí. Exactamente igual. Porque puede triturarte mucho más que otras cosas. ¿Lo ves?, es lo que quiero decirte. Si tienes miedo de cascar te pasas el resto de la vida «acojonado» porque ya sabes que un día u otro la «cagas», y además, si lo que te da miedo de verdad es la muerte, ¿para qué preocuparte de cómo van a matarte?

Esta conversación tan absurda, sobre todo teniendo en cuenta que unas cinco horas antes de que posiblemente mueras uno debe tener el discurso más trascendental de toda su vida, el más importante, también tiene su lógica (perdonen el lenguaje de la conversación anterior, lo he transcrito sin omitir nada). Lo que intenta hacer uno de los contertulios es lo que, según Freud, podemos llamar «racionalización». La racionalización es un mecanismo de defensa de nuestro «yo» para protegernos del exterior, de las amenazas que nos llegan desde fuera y hacen peligrar nuestra tranquilidad o estabilidad emocional. Lo que hace el soldado es relativizar la muerte o intentar hacerlo, quitarle importancia. El problema es que su diálogo deviene contradictorio <sup>[19]</sup> con las intenciones que lo guiaban («si lo que te da miedo de verdad es la muerte, ¿por qué preocuparse de cómo van a matarte?»), por lo que no consigue aquello que buscaba al comenzar la conversación. Pero la intención es lo que queríamos mostrar. Una conversación tan disparatada unas horas antes de entrar en combate solo busca una cosa: relativizar el acontecimiento, desvirtuar la realidad para así poder afrontarla con ciertas garantías.

Como no lo ha podido conseguir, se presagia una noche en la que el sueño va a ser el gran ausente y el miedo la presencia continua.

Ya es de día. En un recorrido por la trinchera a través de la mirada del coronel Dax, acompañados del acongojante sonido que la artillería alemana provoca, comprobamos el triste y decaído estado de las tropas. La muerte está demasiado cerca como para no permitir que un sentimiento tan natural como el miedo haga acto de presencia.

Termina el recorrido por la trinchera. Dax con su presencia ha intentado insuflar ánimo en sus soldados. Ahora es su turno. Se encarama en la escalera y se lanza «tumba abierta» hacia el enemigo. Da ejemplo para que los hombres lo sigan <sup>[20]</sup>.

Vemos por primera vez, y última, a los soldados combatiendo. Se oye fuego de ametralladora y se ve cómo cada metro que avanzan significa la muerte de varios soldados; todo eso en un terreno inhóspito que nos recuerda la superficie lunar. Alambres y cadáveres son otro obstáculo más en el camino de estos valientes. Dax sigue hacia adelante, alentando con gestos a sus hombres para que no retrocedan.

El coronel avanza con la compañía del desconcierto y la incertidumbre. No sabe nada de la batalla, de cuál está siendo su resultado. Lo único que puede alcanzar a ver es a los hombres que están a dos o tres metros, el destino del resto de los soldados es una incógnita. Kubrick nos muestra la batalla como una suerte de azar en el que la previsión y la estrategia quedan como meras artes para la galería <sup>[21]</sup>.

Muerte y desolación son las acepciones del campo de batalla. Mientras, el general Mireau se da cuenta de que el resto de la Compañía aún no ha salido de las trincheras, lo que terminará por hacer fracasar el ataque, si es que este no había fracasado ya desde su concepción.

En ese momento somos testigos de un proceder insólito. El que nos depara la actitud déspota del general Mireau cuando ordena disparar sobre sus propios hombres.

Da la orden, pero el comandante de las Baterías se niega a cumplirla si no le llega por escrito. Se produce una fuerte discusión, pero al final no claudica. No disparará sobre sus compañeros. Mientras, el coronel Dax, que ha vuelto para intentar sacar a los hombres de las trincheras, se da cuenta de que es imposible. La muerte ya está demasiado cerca. Incluso él, un hombre le cae encima, ya no puede salir. La misión ha fracasado.

El general Mireau, muy enfadado por la «cobardía» de los hombres quiere convocar un Consejo de guerra. En una reunión en la que participan el propio Mireau, Dax y el general Broulard llegan al acuerdo de juzgar a un hombre por Compañía, por lo que serán tres los soldados que por la tarde deberán ser juzgados por el tribunal militar. El general Mireau quería que fueran muchos más, pero la firmeza de Dax en la defensa de sus hombres hace que el general Broulard, el de mayor graduación, acepte que solo sean tres. El propio Dax, antes de la guerra un eminente abogado, será el encargado de llevar la defensa de los acusados.

Dax llama a los responsables de cada una de las Compañías (dos capitanes y un teniente). Deben elegir, según el criterio que consideren oportuno, a un soldado para que comparezca ante el Consejo de guerra. La acusación es cobardía ante el enemigo.

Uno de ellos, cabo Paris (Ralph Meeker), ha sido elegido porque el teniente Roget tenía cuentas pendientes con él -sabía que el teniente había provocado la muerte de un soldado y este, por temor a ser denunciado, lo eligió-. Otro soldado lo fue al azar<sup>[22]</sup> (se sorteó y le tocó a Arnaud- Joe Turkel-); el tercero fue elegido porque era un indeseable social (Férol-Timothy Carey-). Ninguno de los tres está de acuerdo con su elección. Son acusados de cobardía, pero ninguno de ellos lo fue. Posiblemente ninguno lo fuera, pero ellos seguro que no. Avanzaron en el campo de batalla, no se quedaron en la retaguardia.

Comienza el juicio. Ya desde la primera intervención del presidente del jurado se percibe su parcialidad. El resto del juicio no hace sino confirmarlo. Ha sido una farsa. El resultado estaba escrito antes de comenzar.

En vista de las irregularidades cometidas, el coronel Dax, hombre de intachable moral, termina afirmando: «Hay ocasiones en las que siento vergüenza de pertenecer a la raza humana. Y esta es una de ellas...El ataque de ayer por la mañana no manchó el honor de Francia y no deshonoró en absoluto a los combatientes de esta nación. Sin embargo, esta corte sí que es una deshonra. Un agravio al honor. La causa contra estos hombres no es más que una burla a la justicia. Señores miembros del tribunal, si declaran culpables a estos hombres, ese error les atormentará hasta el día de su muerte».

Después de solicitar Dax clemencia para sus hombres, el tribunal se retira, en palabras de su presidente, a deliberar. Esto no es más que un eufemismo. Debería decir: «a declarar culpables a los acusados». El juicio estaba amañado<sup>[23]</sup>.

Mientras el Consejo de guerra está reunido asistimos a la última cena de los acusados. Aún les queda una mínima esperanza. Aunque pronto se difumina, unas horas después el Padre Dupré (Emile Meyer) les comunica la decisión del tribunal.

El coronel Dax, inasequible al desaliento, buscando siempre ser un buen servidor de la justicia, interroga al teniente Roget por las causas que le han incitado a elegir al cabo Paris como acusado. Sabe que hubo cierta inquina personal, y quizá otros motivos, en la elección y decide hacérselo pagar. Lo elige para estar a cargo del pelotón de ejecución (que sea fiel testigo de su elección personal, que vea desde primera línea la ejecución de Paris).

Una vez más el coronel ha dado muestras de su interés por ser justo, ecuánime. Ni una sola vez se le ha visto actuar buscando su interés personal. Siempre ha puesto a sus hombres por encima de él. Es un personaje de una enorme fuerza moral, de gran honestidad, que hace que sea admirado por los que vean la película. El coronel Dax es el amigo que todos quisiéramos tener. O, mejor dicho, el hombre que, quizá, todos quisiéramos ser.

El coronel, ya despidiendo a Roget, recibe la visita del capitán Rousseau. Este le informa de las órdenes que dio el general Mireau, en las que exigió disparar sobre su propia tropa. Dax sabe que esta información, bien empleada, puede ser la que, en el último momento, salve a sus hombres de morir fusilados. Con tal convencimiento se dirige a ver al general Broulard. Una ostentosa fiesta, que nos muestra una vez más lo alejado que está en una guerra el poder de las trincheras, le da la bienvenida. Es como si en el magnífico palacio nadie fuera consciente de que a unos escasos kilómetros la gente muere por ellos.

Somos testigos de una conversación en la que se enfrentan la justicia y el cinismo. Broulard es un fiel representante de la política que unos siglos antes, cuando era secretario de la cancillería de la república de Florencia, impuso Nicolás Maquiavelo<sup>[24]</sup>. Para Broulard el soldado no es importante, Francia sí: «Esas ejecuciones serán un revulsivo para la División. Hay pocas cosas tan alentadoras como ver morir heroicamente a alguien...coronel, los soldados son como los niños. Un niño quiere que su padre sea firme, ellos piden disciplina. Y un modo de mantener la disciplina es fusilar de vez en cuando».

Por supuesto, Dax no logra su objetivo: anular la sentencia. Aunque sí consigue una «mínima» justicia, que Mireau pague las consecuencias de su acción.

En la escena final (se crearon varios finales) se transmite un mensaje optimista. En una taberna escuchamos a una mujer (Susanne Christian, después se convertiría en la tercera esposa de Stanley Kubrick) cantando una canción popular alemana (*Der Treuer Husar -El soldado fiel-*). Los soldados, que en un principio silbaban y protestaban, quedan en silencio y empiezan a cantar con ella y a sollozar. La humanidad no entiende de patrias: no hay franceses o alemanes. Hay personas.

La película plantea puntuales cuestiones que han sido analizadas, pero su mayor interés no radica en estas cuestiones sino en ella como totalidad. Es, como he dicho en páginas anteriores, un continuo ejemplo de conductas correctas e incorrectas. De valores y contravalores. De actitudes morales e inmorales.

Mención aparte merece la figura del coronel Dax (Kirk Douglas tiene aquí una de sus mejores interpretaciones, si no la mejor. Su

presencia es avasalladora, desborda la pantalla). Es uno de esos personajes que, como en literatura podemos hablar de Raskolnikov (*Crimen y Castigo*), Hans Castorp (*La montaña mágica*), Holden Caulfield (*El guardián entre el centeno*), Anton Hofmiller (*La impaciencia del corazón*) o Julián Sorel (*Rojo y negro*), en cine podemos hablar del coronel Dax.

## ESPARTACO (1960)

Una voz en *off* centra la acción. Estamos en la conquistada provincia griega de Tracia. Roma es el centro del mundo civilizado y Tracia uno de sus apéndices.

Las imágenes son impactantes. Esclavos famélicos, situados en la cima y en las laderas de la montaña, trabajan sin cesar. Un imponente y doloroso sol castiga sus ajadas almas. No se vislumbra más que dolor, trabajo y sufrimiento. Es terrible. Aun así, y a pesar de las extremas condiciones en las que lo hacen, todos prefieren seguir viviendo <sup>[25]</sup>.

Desde el principio se nos indica quién entre los esclavos será el protagonista de la historia. Una refriega nos muestra a Espartaco (Kirk Douglas), a la vez que nos desvela su carácter (generoso, valiente, osado y rebelde). Un carácter que propiciará una extraordinaria gesta: la sublevación de esclavos acaecida en el año 73 a.C.

Espartaco, tras morderle la pierna a un soldado, es condenado a muerte, pero la aparición de Lentulo Batiato (Peter Ustinov), un comerciante de esclavos, cambia su destino; junto a otros esclavos, los más fuertes, es comprado para ser convertido en gladiador.

La escuela de gladiadores está dirigida por Marcelo (Charles McGraw), un antiguo esclavo que debido a sus cualidades como gladiador ha conseguido la libertad. Asistimos con la crueldad que muestra Marcelo hacia los esclavos a un hecho curioso que tiene analogías en acontecimientos no muy lejanos <sup>[26]</sup>. No es entendible cómo este, que hasta hace poco había sido uno de ellos, un esclavo, pueda ser el más cruel de los guardianes.

Una de las noches los gladiadores reciben la visita de una mujer escogida previamente por Lentulo Batiato. A Espartaco le asignan a Varinia (Jean Simmons). Entre ellos no ocurre nada físico, no hay contacto, pero sí algo espiritual. Varinia y Espartaco se han gustado y esa atracción marcará el resto de sus vidas.

Batiato recibe en Capua, donde reside, la visita de Marco Licinio Craso (Laurence Olivier), cónsul de la república, y de unos amigos que se van a casar. Entre ellos, Glabro (John Dall) que desempeñará un papel importante en posteriores acontecimientos. Craso quiere regalarles a Glabro y a su pareja dos peleas entre gladiadores como señal de amistad. El matiz radica en que Elena, la hermana de Glabro, que también les acompaña, quiere que la pelea sea a muerte, lo que contraría bastante a Lentulo que no quiere perder gladiadores.

Claudia (Joanna Barnes) y Elena (Nina Foch) eligen a los que van a luchar a muerte: Criso (John Ireland) y Galino (Paul Lambert), Draba (Woody Strode) y Espartaco. Lentulo Batiato intenta que cambien de opinión, sabe que son cuatro de sus mejores hombres; pero la suerte está echada. No hay marcha atrás.

Mientras se prepara para la lucha, Craso, que ha sentido una fuerte atracción por Varinia, decide comprarla.

Para la primera pelea eligen a Criso y Galino; mientras, Espartaco y Draba se quedan esperando. Permanecen en silencio, sabedores de que es un momento en el que las palabras no tienen importancia. La muerte espera a uno de los dos. Criso vence a Galino.

Espartaco y Draba salen a la arena. Comienza la pelea. Una de las más extraordinarias y famosas de la historia del cine. El imponente Draba (protagonista de la película *El sargento negro*, de John Huston) tiene mucho que ver en ello.

En una pelea llena de alternativas (de fondo, la música grave de trombones y aguda de trompetas sumen en más tensión al espectador. Va contando, a su manera, el desenlace de la pelea. Desaparecen los «metales» y hace acto de presencia el timbal. La lucha ha terminado), Draba se impone. Ha conseguido arrinconar a Espartaco y, con su tridente, inmovilizarlo. Ya solo tiene que presionar el tridente contra el cuello de su rival y poner fin a su vida. Pero en ese momento, en uno de esos giros del destino que quedan enmarcados en la siempre deseada posteridad cinematográfica, Draba se da la vuelta, da unos pasos hacia la tribuna en la que se encuentra Craso con sus amigos, y lanza el tridente contra ellos (memorable escena). Falla, pero no desiste. Intenta mediante un poderoso salto acceder a la tribuna. Una lanza se clava en su espalda; aun así, dado su extraordinario valor, prosigue. Craso le clava un cuchillo en el trapecio y acaba con él.

Draba ha dado una lección de humanidad. No puede matar a su compañero. Prefiere morir antes que matar a un hombre inocente. Ahí radica la grandeza de la escena.

Este hecho es un punto de inflexión en la vida de Espartaco. El gesto de Draba no quedará en vano. Esto, unido a que Marcelo le dice que han vendido a Varinia y que se marcha a Roma, enciende la llama de la rebelión. Espartaco se abalanza sobre Marcelo y el resto de

que han venido a Varinia y que se marchan a Roma, enciende la llama de la rebelión. Espartaco se abalanza sobre Marcio y el resto de esclavos imitan su gesto de rebeldía. Se produce una dura batalla entre soldados y esclavos que ganan estos últimos. Ya son libres. Y tienen algo por lo que luchar: la libertad de todos sus hermanos esclavos. Aquí hay que hacer una pausa. La idea de libertad bien lo merece.

La libertad, aunque en apariencia sí, no siempre es una bendición. La libertad siempre tiene que tener un porqué, si no puede convertirse en una pesada carga existencial. Si no está dirigida hacia algo o a alguien, es un voluminoso fardo en nuestras vidas que no todo el mundo puede soportar. Como señala el propio Sartre <sup>[27]</sup> en una famosa frase que encierra la paradoja que lleva implícita la libertad: «El hombre está condenado a ser libre».

En la esencia del hombre está el ser libre, pero también estar continuamente eligiendo. El hombre no es nada ya hecho, es un continuo quehacer que debe hacerse a sí mismo. Y he aquí donde surge su angustia existencial: en la incesante carga que supone estar continuamente eligiendo, con la agotadora duda de no saber si se ha elegido bien o mal, y sabiendo que al elegir se han dejado escapar otras muchas opciones.

Víctor Frankl señala en *El hombre en busca de sentido* <sup>[28]</sup> que muchos de los que se consiguieron salvar en el campo de concentración de Auschwitz tenían un porqué. Esto los ayudaba a sobrevivir. Frankl utiliza las palabras de Friedrich Nietzsche <sup>[29]</sup>: «Quien tiene algo por lo que vivir, es capaz de soportar cualquier cómo».

El propio Sartre cuenta en *El ser y la Nada*, <sup>[30]</sup> el ejemplo de un recluta que no quería ir al servicio militar y hace todo lo posible por evitarlo. Después de varios intentos consigue saltar del tren y escapar. Ya es libre. Pero unos segundos después se pregunta para qué. ¿Qué hacer ahora con tanta libertad? Por lo menos antes tenía algo que hacer: el servicio militar. Ahora ya no, el pesado vacío existencial acude a su conciencia y amenaza con instalarse permanentemente.

En los primeros compases de esa libertad recién adquirida asistimos a una lucha a muerte entre romanos propiciada por los propios esclavos. La situación se ha revertido. Ahora son los esclavos los que se nos muestran como detestables e inhumanos. Apreciamos, en *La naranja mecánica* se verá con más amplitud, la concepción antropológica de Kubrick. Desmitifica el «buen salvaje» roussonian <sup>[31]</sup> y manifiesta su adhesión a Hobbes: «el hombre para el hombre es un lobo» <sup>[32]</sup>.

A los esclavos de Espartaco no les pesa la libertad porque tienen una causa por la que luchar y vivir: abolir la esclavitud. Al principio, una vez estrenada, se dedican a emborracharse y a saquear ciudades, lo que con el tiempo, posiblemente, les hubiera llevado a un estado de hastío, pero Espartaco les convence de que luchen por sus «hermanos» esclavos.

En Roma asistimos a una reunión del Senado en el que se discute la rebelión de los esclavos. Deciden que Glabro con seis cohortes salga a campo abierto a luchar contra los esclavos. Julio Cesar (John Gavin), el amigo de Gracco (Charles Laughton), se queda custodiando Roma. Crasso, al enterarse, no estaba presente en el Senado, muestra su malestar. Se ha dado cuenta de que ha sido una treta de Gracco, su enemigo irreconciliable, para situar a su discípulo al frente de Roma y enviar fuera al de Crasso.

Espartaco y los esclavos siguen encontrando partidarios por donde pasan. Esclavos que son liberados y que deciden unirse a la causa.

En uno de esas encantadoras páginas en las que el destino deja impresa su bella letra (no siempre es bella), Varinia y Espartaco vuelven a encontrarse. Una Varinia emocionada y enamorada exige a Espartaco que este le prohíba que lo abandone nunca. Espartaco, también enamorado, le lanza la más exquisita y deseada prohibición: «Te prohíbo, te prohíbo». Nunca un prohibir sonó tan encantador.

Unos segundos después, la cámara presenta ante nuestros ojos una escena que ilustra, de manera curiosa, cómo se burlaba la censura en el cine. Es la famosa escena con marcado acento homosexual entre Crasso y el esclavo Antonino (Tony Curtis).

Crasso se está bañando y le dice a Antonino que le traiga un taburete. Ahí comienza Crasso un interrogatorio para descubrir cuáles son las apetencias del bello Antonino:

- Crasso: ¿Comes ostras?
- Antonino: Cuando puedo.
- ¿Comes caracoles?
- No, amo.
- ¿Consideras que comer ostras es moral y comer caracoles inmoral?
- No, amo.

- Por supuesto que no, solo es cuestión de gusto, ¿verdad?
- Sí, amo
- Y el gusto, no es lo mismo que el apetito. Y, por lo tanto, no es una cuestión de moralidad, ¿verdad?
- Se podría decir así, amo.
- Mi gusto incluye tanto a los caracoles como a las ostras.

No hace falta decirle al ávido lector qué son, en esta conversación, las ostras y los caracoles. Antonino lo ha comprendido y en un descuido escapa. No quiere asumir el papel de caracol<sup>[33]</sup>.

Mientras Crasso se queda buscando a Antonino, vemos cómo los esclavos han conseguido organizar, casi por arte de magia, una sociedad bien establecida en la que cada uno cumple una función determinada, contribuyendo al buen funcionamiento global. De manera, podríamos llamar, emergente, ha nacido el orden donde no había más que tierra e individuos. Se ha creado lo que Steven Johnson<sup>[34]</sup> llama un sistema emergente. Esto es lo que ocurre cuando un sistema de elementos relativamente simples se organiza espontáneamente y sin leyes explícitas hasta dar lugar a un comportamiento inteligente. Sistemas tan dispares como las colonias de hormigas o las ciudades siguen las reglas de la emergencia.

La evolución de reglas simples a complejas es lo que se suele llamar emergencia. En los sistemas emergentes los agentes que residen en una escala comienzan a producir comportamientos que yacen en una escala superior a la suya: las hormigas crean colonias, los habitantes de una ciudad crean barrios, un software de reconocimiento de patrón simple aprende a recomendar libros, etc.

Veamos, para ilustrar la idea anterior, un ejemplo de cómo funciona un sistema emergente<sup>[35]</sup>: «Un circuito positivo en un bosque de secuoyas de la costa californiana. Las secuoyas adultas necesitan grandes cantidades de agua, aproximadamente el doble de agua que de media cae por lluvias en su hábitat...Una secuoya de la costa vive unos dos mil años; toda una demostración de supervivencia. He aquí cómo se resuelve su situación de abastecimiento, aparentemente inadecuada: con sus frondosas agujas, los árboles absorben la humedad de la niebla; en efecto, toman agua directamente de las nubes. Durante una noche seca pero neblinosa, cada secuoya, con la suficiente altura, deja caer tanta agua en el suelo a sus pies como si hubiera habido una tormenta de lluvia. El beneficioso proceso trabaja como un circuito. El crecimiento de los árboles se alimenta en buena medida de la neblina. EL circuito altura-niebla permite a los árboles participar en el desarrollo sostenido de su propio entorno». Formas simples colaboran, a veces sin ninguna intención aparente, para crear formas más complejas de las que todos se benefician.

El cerebro humano es un sistema emergente, las ciudades son sistemas emergentes, los juegos on-line también.

La ciudad creada por los esclavos, apenas con unas pocas normas y directrices, es un sistema emergente. De lo aparentemente simple ha nacido algo bastante complejo. De lo individual ha surgido lo colectivo.

Seguimos. Antonino se ha unido a los esclavos. Su carácter amigable y sus recitales de poesía atraen la atención de Espartaco. Surge una entrañable relación de amistad que se mantendrá imperturbable hasta el final.

Espartaco consigue acordar con un emisario de Cilicia, Tigranes Levantus (Herbert Lom), el alquiler de unas naves que le permitan navegar hacia la ansiada libertad.

Las cohortes romanas han acampado cerca de los esclavos. Con un exceso de confianza impropio, no han levantado empalizadas ni construido un foso alrededor del campamento, han incitado de manera involuntaria a Espartaco y a sus hombres a que les hagan una visita. Nunca tan pocos pudieron derrotar a tantos de manera tan sencilla: la noche, la sorpresa y las pocas precauciones de los romanos lo facilitan.

Espartaco se encuentra con Glabro. Lo recuerda de su visita a Capua, donde exigió que los gladiadores lucharan a muerte. Sus gladiadores sugieren que haga lo mismo, aunque Espartaco, demostrando grandeza de espíritu y nobleza, no lo permite. Deja que Glabro vuelva a Roma con el mensaje de que ellos no quieren atacar al pueblo de Roma, solo quieren la libertad.

Mientras Glabro comunica en el Senado el mensaje de Espartaco, los esclavos siguen caminando con paso firme hacia las costas de Brundisio, lugar de comienzo del anhelado viaje. El Senado duda: ¿Deben ir las cohortes romanas a su encuentro o dejar que prosigan su camino hacia la libertad? No tardará en pronunciarse.

Varinia le dice a Espartaco que va a ser padre. Parece que los hados están de su lado. Nadie se interpone entre él y la felicidad. ¿Nadie? En el Senado sigue la discusión. Julio Cesar da muestras de querer ir a por ellos: «La noticia de su rebelión ha corrido por toda Italia, si les permitiéramos escapar, pronto se producirían otros levantamientos». Gracco, mentor de Julio Cesar, y uno de los personajes más influyentes del Senado, está de acuerdo. La suerte de los esclavos parece que ha cambiado, o quizá no. Todo parece haber sido una trampa de Gracco para

calmar al Senado diciéndole lo que este quiere escuchar. Gracco comprende que si se persigue a los esclavos, Crasso será el elegido para hacerlo e impondrá una dictadura, acaparando con ello todo el poder. Gracco prefiere una democracia, aunque sea corrupta, a una dictadura<sup>[36]</sup>, por lo que confirma a Julio Cesar que dejará huir a los esclavos. Ahora ya todo depende de Crasso. Si este no se interpone entre los esclavos y la libertad, lo conseguirán.

Los esclavos llegan al mar. La costa de Brundisio está a solo unas veinte millas. Para celebrarlo bailan, cantan y beben. La libertad está cerca. La inmensidad del mar que aparece ante sus ojos sirve de metáfora para saborear la libertad que han de conquistar.

La nueva visita del emisario Cilicio, Tigranes Levantus, cual caja de Pandora que despliega los males, cambia la suerte de los esclavos. Tigranes anuncia a Espartaco malas noticias: «Pompeyo ha desembarcado en Italia con su ejército» aunque esto ya lo sabe el tracio. Tigranes continua con su funesto discurso: «Una flota romana trae a Lúculo y su ejército y se espera que arriben mañana a Brundisio». Esta noticia sí que cambia el semblante de Espartaco. Y ahora viene la sentencia definitiva de Tigranes: «No podré darte barcos». Espartaco sabe que los cilicios pueden destruir cualquier flota, por lo que sospecha que la llegada de Lúculo no es la causa de que los piratas hayan huido. Con una daga en el cuello de Levantus consigue que aflore la verdad: Crasso les ha pagado para que huyan.

Crasso quiere implantar la dictadura en Roma y la única forma de hacerlo es con la gloria y el poder que le otorgaría una victoria sobre los esclavos. Al dejar a Espartaco sin barcos y rodeado por Pompeyo y Lúculo, lo obliga a ir hacia Roma, donde le esperará con la Legión para derrotarlo y encumbrarse al poder.

Los esclavos marchan hacia Roma. En las afueras les esperan Crasso y su ejército.

La noche ha caído sobre el campamento. Espartaco pasea entre su tropa. Ellos lo adoran, sus rostros expresan el enorme respeto y la inquebrantable fe que tienen depositada en él. Lo seguirán hasta el final. La veneración que muestran en sus miradas así lo indica.

Es lo que se conoce como carisma. Max Weber, que ha estudiado el concepto en profundidad<sup>[37]</sup>, explicita la diferencia que existe entre el concepto de poder y el de autoridad para una mejor comprensión del de carisma. El poder tiene que ver con la habilidad de conseguir que las personas obedezcan, mientras que la autoridad es el cumplimiento voluntario como resultado de órdenes recibidas. Crasso tiene poder, Espartaco autoridad.

La autoridad deviene del carisma, el poder no necesariamente.

La palabra carisma se aplica a cierta cualidad de una personalidad individual por virtud de la cual se le pone aparte de los individuos corrientes y se le trata como a quien está investido de poderes o cualidades sobrenaturales o, por lo menos, excepcionales.

La autoridad carismática es diferente de la autoridad racional, de la burocrática y de la tradicional. La autoridad burocrática, por ejemplo, es específicamente racional en el sentido de estar vinculada a reglas intelectualmente analizables, mientras que la autoridad carismática es específicamente irracional en el sentido de ser extraña a todas las reglas.

En resumidas cuentas, se tiene carisma o no se tiene. Espartaco lo tiene<sup>[38]</sup>. Según Weber, este tipo de personajes es tan importante que puede cambiar la Historia<sup>[39]</sup>.

De manera intangible, pero cierta, la mirada segura de Espartaco transmite el último vaho de valor que ellos necesitan para la batalla del día siguiente.

Comienza la ofensiva. Un ejército de hombres, mujeres y niños se enfrenta a otro mucho más numeroso, compuesto de soldados<sup>[40]</sup>. ¡Alea jacta est!

La batalla no dura mucho. Infinidad de muertos se posan a los pies de Crasso, quien victorioso exige a los prisioneros que le digan quién es Espartaco (a pesar de que ya lo vio en casa de Lentulo Batiato, no lo recuerda) si quieren evitar la crucifixión. Nadie habla, hasta que el propio Espartaco se levanta para identificarse y, de esta manera, salvar a sus hombres de morir en la cruz. Pero he aquí que otra vez se nos muestra el arrollador carisma de este líder de esclavos. Al mismo tiempo se levanta Antonino afirmando que él es Espartaco, y así, uno tras otro, el resto de sus hombres: todos son Espartaco. Vemos las primeras lágrimas, y últimas, en el rostro de un emocionado Kirk Douglas. ¡Y quién no las tendría!

Empiezan a crucificar prisioneros. Una imagen dantesca se ofrece a nuestros ojos. El trayecto de vuelta a Roma, en la vía Apia, está lleno de crucificados.

Crasso ha ganado la batalla contra Espartaco, contra Gracco y contra Roma. Esta histórica ciudad ya no va a ser dirigida por el Senado, sí por la firme y dura mano de Crasso. La dictadura ha llegado a Roma.



Crasso ha llevado a la prisionera Varinia, de la que está enamorado, a su casa. Allí le exige que le ame (evidentemente, el amor no se puede exigir. Aquí la voluntad no tiene nada que decir; en los sentimientos no tiene fuerza decisoria).

Llegados a este momento, la palabra escrita se retira de la narración de la historia. Para que permanezca cierta intriga, dejamos que sean las imágenes las que se pronuncien.

La película está basada en el libro homónimo de Howard Fast, escritor afiliado al Partido Comunista desde joven. Pasó tres meses en la cárcel y estuvo en la «lista negra» durante años, incluso sus libros fueron «sacados» de las bibliotecas públicas.

El guionista de la película fue Dalton Trumbo<sup>[41]</sup> (novelista de éxito, con obras como *Johnny cogió su fusil*), una de las víctimas de la conocida como «caza de brujas»<sup>[42]</sup> contra el comunismo. Fue acusado por el Comité de Actividades Antiamericanas y pasó once meses en la cárcel.

Con los antecedentes biográficos de dos de los tres que tuvieron relación con el guión (el otro fue el propio Kubrick), la película tiene bastantes connotaciones marxistas. Según John Baxter: «El libro de Fast era una pieza de historiografía marxista que hacía contrastar las opiniones encontradas acerca de la humanidad sostenidas por Espartaco, el iletrado emigrante esclavo y por tanto humanista arquetípico, con las de su *némesis* Crasso, el cultivado, decadente y ambicioso general romano; y potencial dictador, para quien los esclavos no son más que herramientas; solo un peldaño más arriba que los animales domésticos»<sup>[43]</sup>.

Dalton Trumbo también hizo sus aportaciones de propaganda socialista. Aunque Fast era más radical en su discurso, de hecho pensaba que Trumbo era un comunista de salón, mientras que este pensaba que Fast era un fanático<sup>[44]</sup>.

En cualquier caso, aunque hay indudables comentarios e imágenes con connotaciones marxistas (los oprimidos, los esclavos, los opresores, lucha de clases, explotación), la lejanía en el tiempo (la acción se desarrolla en el 73 a.C.) hace difícil extrapolar las ideas a la Norteamérica de Fast (la película es de 1960). Ver similitudes entre el proletariado y los esclavos, o entre el capital y los patricios, es hilar fino, muy fino.

## **LOLITA (1962)**

«Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Mi pecado, mi alma. Lo-li-ta: la punta de la lengua emprende un viraje de tres pasos desde el borde del paladar para apoyarse, en el tercero, en el borde de los dientes. Lo-li-ta.

Era Lo, sencillamente Lo, por la mañana, un metro cuarenta y ocho de estatura con pies descalzos. Era Lola con pantalones. Era Dolly en la escuela. Era Dolores cuando firmaba. Pero en mis brazos era siempre Lolita».

Con tan fino y admirable estilo da comienzo Nabokov a una de las novelas más influyentes del siglo XX. No por su calidad, que también, sino por lo que su elegante pluma traza sinuosamente en el papel: la condenable idea del amor entre una menor y alguien mucho mayor. Aunque quizá en su condena esté su atracción. Ya afirmaba Freud que cuanto más censura se ejerce sobre un asunto (cuestión, tema), más placer psíquico nos proporciona su logro o realización<sup>[45]</sup> (mayor es la descarga mental, diría él).

Nabokov es un maestro de la sutileza. Kubrick también. La censura no lo es menos. La película que realizó Kubrick sobre el libro de Nabokov está llena de sutilezas, de giros, de premoniciones; pocas veces de expresiones claras, directas y evidentes. Ahí radica uno de sus mayores encantos: en su atrevimiento de mostrar el pecado, de hacerlo visible a nuestros ojos, pero sin la peligrosa luz cegadora que puede llevar implícito.

Sugerir y no mostrar casaba bien con el estilo de Kubrick. Y con el de cualquier buen director. Para la mostración de lo evidente ya está la realidad.

La película comienza por el final. Un flash-back nos muestra cuál será el destino de uno de los protagonistas principales del film.

Aparece un coche sumergido en una intensa niebla (metáfora de la oscura e intensa vida que en los últimos años ha llevado el protagonista, Humbert Humbert –James Mason-) acercándose a un castillo. En el interior, un ebrio Clare Quilty (Peter Sellers) descansa de su alocada noche sin ser consciente de que la muerte está a punto de llamar a su puerta. Humbert busca ajustar cuentas con su pasado y en él solo encuentra un culpable, el brillante, enigmático y pérfido Quilty. Es a él al que hace responsable de sus desdichas, sin entender la verdad de todo lo ocurrido: que el único culpable es el propio Humbert.

En una conversación en la que están presentes, en ocasiones de manera manifiesta, otras de forma soterrada, continuas referencias a la película que Kubrick acababa de rodar (Espartaco), se produce el fatal desenlace que lleva a Humbert a dar muerte a Quilty.

Kubrick nos quiere mostrar, desde el principio, cuál ha sido el trágico final de uno de los protagonistas para, unos segundos después, introducirnos de lleno en el film. Es un recurso cinematográfico que utiliza el director que ni perjudica, ni ayuda a la película. Esta podría haber comenzado sin el flash-back y la historia habría seguido manteniendo el mismo interés.

Un breve mensaje nos dice que lo que vamos a ver a continuación ocurrió cuatro años antes.

La voz en *off* del propio Humbert nos cuenta que ha decidido pasar el verano tranquilamente en Ramsdale, antes de comenzar el curso escolar. Unas brillantes traducciones de poesía francesa han hecho que le concedan una cátedra en New Hampshire (Ohio).

La primera casa que visita Humbert es la de Charlotte Haze (Shelley Winters). La señora Haze aparece como una mujer excesiva en todo (locuaz, histriónica, avasalladora), en contraste con el distante y pausado Humbert. Mientras Charlotte le enseña la casa, la mirada de desaprobación del profesor nos indica que no es esta en la que quiere pasar su tranquilo verano.

Charlotte, atractiva mujer de mediana edad, es todo lo contrario a lo que Humbert representa. Su excesiva verborrea lo ha saturado en los pocos minutos en los que han recorrido la casa. Ella no está muy versada en cuestiones culturales, pero le gusta alardear de su buena relación con las letras. En uno de sus soliloquios afirma que el doctor Quilty dio una conferencia en la que habló del doctor Schweitzer (Albert) y del doctor Zhivago (mezclando realidad y ficción). «Curioso, muy curioso» ironiza Humbert Humbert, aunque Charlotte, lógicamente, no percibe lo mordaz del comentario.

Mientras le enseña las estancias aprovecha para indagar en la situación sentimental del ya cansado Humbert. Le dice que es separado, lo que dispara en ella cierto apremio para afirmar que es viuda, mostrando a las claras que no hay nadie que pueda impedir un futuro acercamiento entre ambos.

Él le pide el número de teléfono, frase de cortesía que solo tiene una intención: salir del atolladero en el que la cercanía y las intenciones de Charlotte lo han metido.

Cuando ya está a punto de marcharse (es evidente que ya no va volver), ella le dice que, por favor, vea el jardín.

La primera visión de este jardín nos enseña a una joven con un llamativo sombrero de paja, con los pies cruzados de manera sugerente haciendo un ángulo de 110 grados con su bonita silueta y el libro al que está dirigiendo su mirada.

Él la contempla asombrado. La joven Lolita lo mira, ocultando sus ojos con unas gafas en forma de corazón, manteniendo su pose: insinuante y, a la vez, bellamente indiferente. Para Lolita, de la presencia de Humbert no emana nada que le llame la atención. Para él, Lolita lo cambia todo. Decide alquilar la habitación.

Ella es dulce, sensual, y con el encanto, como se verá más adelante, de la *femme fatale* (aquella que ya mostraría con acierto Merimeé en *Carmen*, o el Abate Prevost en *Manon Lescaut*) <sup>[46]</sup>.

En el libro de Nabokov la protagonista tiene doce años y medio. En la película, Lolita (Sue Lyon) tiene quince. De este modo resulta más fácil pasar la censura, a la vez que hace más creíble la historia.

Una vez instalado en la casa, comienza el peligroso juego del desamor: Charlotte lo quiere a él, él quiere a Lolita, y Lolita no quiere a nadie, si acaso los caprichos momentáneos que vayan surgiendo en su casquivana mente.

Charlotte, al ver que Lolita va a ser un incordio, ha interrumpido con malos modos la velada en la que estaba dispuesta a seducir a Humbert, decide enviarla a un internado. La noticia es para Humbert una catástrofe, a la que se le suma otra no menor, Charlotte le escribe una carta en la que le declara su más incondicional amor, y en la que le pone en una grave disyuntiva: o se casa con ella o debe irse. Afirma que no podría vivir con él sin acariciarlo y besarlo.

Humbert decide aceptar la propuesta. Es la única manera de poder permanecer en la casa. Y él está dispuesto a hacerlo. Esperará la vuelta de Lolita el tiempo que sea necesario.

Está fascinado por ella, como escribe en su diario: «Me vuelve loco la doble personalidad de esta pequeña ninfa. Tal vez de todas las ninfas. Esa mezcla en mi Lolita de una soñadora ternura infantil, y cierta temerosa vulgaridad. Y sé que es una locura escribir este diario, pero el hacerlo me proporciona una extraña emoción, y solo una amante esposa podría descifrar mi microscópica escritura».

Decía Oscar Wilde que si las cosas no se cuentan es como si no hubieran sucedido. Y así lo siente Humbert. A falta de amigos, necesita un confidente en forma de diario al que hacer partícipe de las complejidades y deseos de su corazón. Un diario que será el desencadenante de los acontecimientos.

Aunque si no hubiera sido el diario, da la impresión de que habría sido cualquier otra cosa. La fuerza de los sentimientos de Humbert era demasiado devastadora. Tarde o temprano habría arrasado cualquier lugar común, cualquier convención social, o cualquier situación por

era demasiado devastadora. Tarde o temprano habría anulado cualquier lugar común, cualquier convención social, o cualquier situación, por estar cerca de Lolita: el verdadero aire que hacía girar las aspas de su molino.

El guión fue escrito por Nabokov, aunque Kubrick se permitió sus pequeñas aportaciones. No obstante, en la frase anterior «solo una amante esposa podría descifrar mi microscópica escritura», vemos el sello del fino escritor ruso.

Cuando Charlotte descubre y lee el diario de Humbert, los acontecimientos se desbocan con la fuerza de un tornado. El corazón de la señora Haze está destrozado por el dolor. No solo ha perdido la batalla del amor, sino que quien le ha infligido la derrota ha sido su propia hija.

En este momento de la historia la fatalidad aparece para ayudar a Humbert. Charlotte sale a la calle corriendo, ofuscada por el dolor, y sufre un accidente mortal. El destino se ha confabulado con H.H. Ya nada se interpone entre él y su amada, excepto la variabilidad de Lolita.

Decide ir al internado a buscarla para que regrese con él.

Ya de vuelta, en el coche, se produce una conversación que define con claridad el devenir de la relación y el carácter de Lolita.

- ¿Has pasado un verano agradable?, le pregunta Humbert.

Ella le mira con desidia, incluso con un poco de desdén y le dice «sí, creo que sí».

- ¿Te apetece dejar el campamento?

- No exactamente.

- ¡No sabes cuánto te he echado de menos!

- Yo no te he añorado. En realidad te he sido asquerosamente infiel.

- ¿iSí!?

- Pero no me importa, sé que ya no me quieres- afirma en uno de esos juegos de ambivalencia de carácter que suelen practicar con habilidad las mujeres fatales. Juegos en los que se mezcla la adulación y el acercamiento, para unos segundos después mostrar la indiferencia, incluso el desprecio-.

- ¿Qué te hace pensar que ya no te quiero?

- Ni siquiera me has dado un beso.

A Humbert y a Quilty no les enamora el aspecto de Lolita, sino su precoz sexualidad, su masculina habilidad para manipular a sus admiradores de cierta edad<sup>[47]</sup>. Las ninfas de Nabokov no son plácidas víctimas, sino demonios calculadores.

Viajan durante unos días en los que Humbert duda de si debe decirle a su pequeña ninfa que su madre está muerta. Al final lo hace y Lolita pasa unas horas donde, por primera vez, parece una niña: el abatimiento y la tristeza asoman por su juvenil rostro.

Llegan a Beardsley. Está en el segundo trimestre con su cátedra de poesía francesa. Una relación de padre-hija encubre la realidad y permite que puedan desempeñar sus roles sociales sin mayor sospecha.

Ella, en el colegio, empieza a flirtear con sus compañeros, lo que empieza a poner nervioso a Humbert; tiene miedo de competir con rivales adolescentes. Lo curioso es que el peligro no está en los adolescentes, sino en los mayores. El director de la función de teatro, el camaleónico Quilty, es el peligro. En su incesante persecución de Lolita ha adoptado varios papeles que le han permitido estar cerca, sin que Humbert se haya percatado de ello en ninguna ocasión.

Por la mente de Lolita solo una idea se manifiesta con fuerza decisoria: la de abandonar a Humbert. Después de dos intentos fallidos consigue hacerlo. El enamorado profesor queda desolado, hundido.

Pasa mucho tiempo hasta que vuelve a saber de ella. Las noticias se presentan en forma de epístola, en la que Lolita le anuncia que se ha casado y espera un bebé, a la vez que le pide dinero.

En el reencuentro asistimos a la clara constatación de cuán disociados están la razón y el sentimiento (sobre esta disociación, la que se produce entre lo que nos conviene y nuestras actuaciones, volveremos un poco más adelante). En una muestra más de patetismo, Humbert le ruega que vuelva con él, olvidando o no queriendo tener presente todo el dolor que ella le ha causado.

La insistencia de Humbert por conseguir el amor de Lolita, de forzar que ella lo quiera, nos recuerda *El coleccionista* de William Wyler. El protagonista, Freddie (Terence Stamp) secuestra a Miranda Grey (Samantha Eggar) con la clara intención de que esta termine enamorándose de él. Convencido de que la voluntad lo puede todo:

- ¿Qué más puedo hacer por ti? ¿Qué más quieres de mí?- Implora Miranda, impotente.

- Lo sabes perfectamente. Quiero lo que siempre he deseado. Te podrías enamorar de mí si te esforzases. Yo he hecho todo lo que he podido para facilitártelo. Pero tú no te has querido esforzar.

La voluntad puede algunas cosas, pero no todo. Y, desde luego, en cuestiones como el amor, está sobrevalorada. Su poder de actuación suele ser inversamente proporcional a los resultados obtenidos. El amor no entiende de voluntades.

En la película, las premoniciones, como señala Esteve Riambau <sup>[48]</sup> en su libro sobre Stanley Kubrick, desempeñan un papel importante, a la vez que curioso. De hecho, el film es una sucesión de premoniciones: 1ª) Cuando Humbert enseña a jugar al ajedrez a la señora Haze, mata a su reina; 2ª) Al empezar a escribir su diario, advierte, tal como después ocurrirá que «solo una amante esposa podría descifrar esta microscópica escritura»; 3ª) La boda certifica el chantaje sentimental que Charlotte hizo a Humbert; 4ª) Poco antes de descubrir el diario, mientras Humbert está escribiendo en el cuarto de baño, su esposa dice: «Creo que me has ocultado muchas cosas»; 5ª) Mientras Humbert la abraza en la cama mira un retrato de Lolita; cuando se gira, tiene delante un revólver que le despierta la idea del asesinato, y aunque este no se produce, sí que termina muriendo Charlotte; 6ª) Para consolarle después de la muerte, unos amigos le recomiendan que piense en Lolita. Y alguna más que no señalamos para no desvelar más detalles de la trama.

Es una forma original de ir adelantando, con comentarios en apariencia triviales, el devenir de la historia. No sabemos qué pretendía Kubrick con esto, pero seguro que tiene su razón de ser; el neoyorkino no dejaba nada al azar. Aunque también es posible que la pluma de Nabokov sea la que está detrás de todos estos «juegos».

Ha llegado el momento de hablar de la racionalidad y de la disociación que se produce entre lo que nos conviene y nuestras actuaciones.

«A menudo las personas se comportan como si tuvieran dos identidades: una que quiere pulmones limpios y una vida longeva, y otra que adora el tabaco; una que ansía instruirse leyendo las observaciones de Adam Smith sobre el autodomínio (en la *Teoría de los sentimientos morales*), y otra que prefiere ver una película antigua en la televisión. Las dos mantienen una continua pugna por el control».

Thomas Schelling

Desde Aristóteles se ha considerado al hombre como un animal racional. Se supone que la razón es el «arma» que nos hará tomar las mejores decisiones para nuestra supervivencia, o bienestar. Debería ser el único elemento decisorio en nuestra vida. Nada la debería alterar ni manipular. Sin embargo, la Historia, la Literatura y la realidad nos muestran que no es así. Las contradicciones, las dudas, las decisiones erróneas forman parte del caminar diario del hombre.

Freud habló de tres instancias psíquicas para señalar las fuerzas que dirigen el actuar humano (el *Ello*, el *Yo*, y el *Super-yo*) <sup>[49]</sup>, situando en cada una de esas instancias determinadas fuerzas (pulsiones, instintos) que manejan y dirigen, casi siempre sin ser conscientes de ello, nuestras decisiones.

La aparición de nuevas ciencias: la neurología, la psicología evolutiva, la neurobiología, parece que quieren dar la razón a Freud en su fragmentación de la psique y en la poca importancia que este otorgaba a la razón como fuerza decisoria <sup>[50]</sup>.

Al final de la película, Humbert, aun sintiendo la cercanía del marido, le dice a Lolita:

- Quiero que dejes a tu marido y esta horrible casa. Quiero que vengas conmigo, que mueras conmigo y que lo hagas todo conmigo.

- ¡Te has vuelto loco!-, arguye Lolita.

- Hablo en serio, Lolita. Jamás he estado más cuerdo en toda mi vida.

Mostrando con su discurso las paradojas de la racionalidad. De manera parecida a: «Si con los hábitos adquiero una virtud (y lo sé); y sin embargo hago cosas no adecuadas, me estoy alejando de ser una buena persona. Y lo estoy haciendo de manera racional».

Humbert cree que está en posesión de la razón cuando hace su última afirmación, pero es imposible. Nadie, después de lo que él ha sufrido, de las veces que ha sido humillado, del desvarío psíquico que la presencia y la ausencia de Lolita le ha producido; repito, nadie en pos de la razón blandiría la espada suplicante del amor que Humbert muestra en su última y desesperada petición.

La razón ha desaparecido de sus argumentos, aunque aparezca en su discurso. Solo la más disparatada razón puede formular tal petición; y lo curioso es que, en su situación, muchos actuarían igual. ¿Por qué? Quizá porque nuestro cerebro no es un órgano tan perfecto,

sino que señala Gary Marcus en Kluge. La azarosa construcción de la mente humana [52], es un apañón evolutivo. Un conjunto de apañones improvisados por la evolución para resolver diversos problemas de adaptación.

Según Marcus, en todos los ámbitos de la experiencia humana, la memoria, el lenguaje, el placer o la capacidad de elección, podemos reconocer indicios de una mente construida en gran medida a través de la superposición progresiva de parches sobre estructuras anteriores de evolución. De ahí, la falibilidad del cerebro a pasar, paradójicamente, de su maravillosa capacidad intelectual (podemos resolver problemas de física o de matemáticas de una complejidad inmensa), a mostrar cierta insufrible negligencia (ser incapaces de solucionar de manera lógica un conflicto, recordar dónde hemos dejado las llaves o qué hemos desayunado esta mañana).

El siguiente ejemplo, extraído del libro de Gary Marcus [52], nos muestra claramente lo que queremos expresar: la poca racionalidad del ser humano. O, mejor dicho, la poca fuerza que la razón, los argumentos lógicos, tiene en nuestras decisiones: «A finales de los años sesenta y principio de los setenta, en medio de la fiebre por el programa de televisión *La cámara oculta* (precursor de *Youtube*, los *reality shows* y programas como *Videos domésticos*), el psicólogo Walter Mischel puso a un grupo de niños en una difícil encrucijada: elegir si querían una golosina en ese momento o dos golosinas más tarde, si podían esperar a que él regresase. Y, a continuación, cruelmente los dejó allí solos con la golosina y una cámara oculta, sin dar la menor indicación de cuándo volvería. Unos pocos niños se comieron la tentadora golosina en cuanto él salió por la puerta. Pero la mayoría de ellos quisieron el premio gordo y decidieron esperar. O al menos lo intentaron con todas sus fuerzas. Pero sin otra cosa que hacer en la habitación, la tortura era patente. Los niños se esforzaron para distraerse de la tentadora golosina que tenían delante: hablaron solos, brincaron, se taparon los ojos, se sentaron sobre las manos, etcétera; toda una serie de estrategias que no pocos adultos podrían adoptar provechosamente en más de una ocasión. Aun así, para la mitad de los niños poco más o menos, los quince o veinte minutos que Mischel tardó en regresar fue una espera demasiado larga».

Rendirse pasados unos quince minutos es una elección que solo tendría sentido en dos circunstancias: a) que los niños estuvieran tan famélicos que comerse la golosina inmediatamente impidiese que murieran por inanición, o b) que sus perspectivas de una vida larga y saludable fuesen tan remotas que las versiones futuras de sí mismos al cabo de veinte minutos, cuanto obtuvieran las dos golosinas, simplemente no merecieran siquiera contemplarse.

Excluyendo estas posibilidades un tanto improbables, los niños que se rindieron se comportaron de una manera del todo irracional.

Los niños de párvulos no son solo los únicos seres humanos que sucumben a la tentación [53]. A menudo los adolescentes conducen a velocidades que serían peligrosas incluso en las mejores autopistas, y no es un secreto que hay personas de todas las edades que mantienen relaciones sexuales con desconocidos sin medidas de protección, aun siendo conscientes de los riesgos que ello comporta. Otro ejemplo son las diarias elecciones incontrolables de los alcohólicos, los drogadictos y los ludópatas, por no hablar del preso de Rhode Island que intentó escapar de la cárcel un día antes de cumplir su condena de noventa días [54].

El ser humano suele desestimar el futuro en favor del presente. Cuando Humbert suplica a Lolita que vuelva con él, no lo hace en aras del futuro. Este siempre será complicado y difícil, y si hace caso a su experiencia pasada, desdichado. Lo hace en aras de un presente donde la presencia de Lolita lo tiene subyugado, encantado. Es la promesa de felicidad de ese presente lo que le hace implorarle. Pero el presente es demasiado efímero para que se tome una decisión tan importante. La razón le debería decir que su súplica es un disparate, pero comprobamos que la razón en situaciones reales, presentes, tiene poco que decir. Incluso a veces, como hace Humbert, para poder engañarla la ha de utilizar: «Jamás he estado más cuerdo en toda mi vida».

Nuestra extrema preferencia por el presente a costa del futuro tendría sentido si nuestra expectativa de vida fuese mucho más corta, o si el mundo fuera mucho menos predecible (como le ocurría a nuestros antepasados). Y, sin embargo, cuanto más desestimamos el futuro a favor del presente, más sucumbimos a las tentaciones a corto plazo: drogas, alcohol o excesos alimenticios.

Como resume el investigador Hogard Rachlin [55]: «En general, llevar una vida sana durante, pongamos por caso, un periodo de diez años es intrínsecamente satisfactorio...Durante un período de diez años, prácticamente todos preferiríamos llevar una vida sana a vivir apoltronados en el sofá. Sin embargo, también preferimos (más o menos) tomar esta copa a no tomarla, comer este helado de chocolate a renunciar a él, fumar este cigarrillo a no fumarlo, ver este programa de televisión a pasarse media hora haciendo ejercicio».

Gary Marcus dice lo mismo de otra manera: «Eso también es una clara señal de la existencia de un “kluge”: cuando puedo cometer una estupidez, incluso al mismo tiempo que sé que es una estupidez, se pone de manifiesto que mi cerebro es un mosaico de retazos de múltiples sistemas que funcionan en conflicto» [56].

Marcus afirma que la evolución construyó primero el sistema reflejo ancestral y desarrolló después sistemas para la deliberación racional, lo que en sí mismo está bien. Pero cualquier buen ingeniero se habría planteado cómo integrar los dos, quizá asignando en gran medida, o por entero, la elección al más juicioso, el prosencéfalo humano (posiblemente salvo en las urgencias, cuando el tiempo es limitado

y debemos actuar sin la ventaja de la reflexión). En lugar de eso, parece que nuestro sistema ancestral por defecto, nuestro primer recurso casi permanentemente, tanto si lo necesitamos como si no. Prescindimos del sistema deliberativo no solo cuando nos sentimos apremiados, sino también cuando estamos cansados, distraídos o, sencillamente, perezosos.

Según parece, emplear el sistema deliberativo exige un acto de voluntad. ¿Por qué? Quizá sea simplemente porque el sistema más antiguo llegó el primero, y en los sistemas construidos a través de la progresiva superposición de tecnología, lo que aparece primero tiende a permanecer.

En resumidas cuentas, la evolución nos ha dotado de dos sistemas, cada uno con aptitudes distintas: un sistema reflejo que destaca en el manejo de la rutina (es el que hace que Humbert suplique a Lolita que vuelva con él), y un sistema deliberativo que puede ayudarnos a pensar en circunstancias novedosas. Lo ideal es armonizar ambos y saber cuál debemos utilizar en cada momento. Pero eso es casi imposible. En las decisiones importantes es el ancestral el que actúa, y este es el que nos va a hacer preferir vivir los placeres del presente, aunque lleven marcado a fuego las tragedias del futuro.

Consciente de todo lo anterior (aunque no con un razonamiento tan explícito) Ulises pidió a sus hombres que lo ataran al mástil del barco para no sucumbir al canto de las sirenas <sup>[57]</sup>.

Humbert no se ata a ningún mástil, ni siquiera se lo plantea. No le importa la sociedad, no le importan los demás: le importa ella.

En ningún momento, a pesar de todo lo sufrido, se plantea alejarse de Lolita. Humbert no es Ulises. Humbert no es mítico, es de carne y hueso. Parafraseando a Nietzsche, Humbert es humano, demasiado humano <sup>[58]</sup>. ¿Quién vence a los encantos de la *femme fatale*?

### ¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ (1963) <sup>[59]</sup>

«Hacia más de un año que entre los altos jefes occidentales circulaban ominosos rumores de que la Unión Soviética estaba trabajando en lo que tenebrosamente llamaban el arma definitiva, algo que podía acabar con el mundo».

Estas son las palabras con las que da comienzo la película, y estas son las mismas palabras de la Guerra Fría: la historia de un rumor.

La película está realizada en un momento histórico muy complicado: EEUU había roto relaciones diplomáticas con Cuba, se produce la invasión de la Bahía de Cochinos en 1962. Asimismo, en 1962, el piloto estadounidense del avión espía U-2, derribado sobre territorio de la Unión Soviética en 1960, Francis Gary Powers, es liberado al intercambiar su libertad por la del informante soviético Rudolf Avel; y el 14 de octubre, un U-2, regresa a su base tras una misión rutinaria sobrevolando la isla de Cuba. A bordo lleva unos negativos fotográficos que muestran unas instalaciones militares con gran movimiento de personal y tropas. Parecen ser plataformas de misiles de medio alcance. En Washington, la CIA estudia las imágenes y confirma que son silos para armas atómicas que estarán operativas en poco tiempo. Durante unos días el mundo está más cerca que nunca del holocausto nuclear <sup>[60]</sup>.

La realidad llama con fuerza a Kubrick para ser reflejada y él encontró en esta película, en la obsesión en la que vivían estos dos países, una forma de dar salida a sus obsesiones. No eran las mismas, pero las obsesiones, sean las que sean, encuentran acomodo fácilmente entre ellas. La obsesión (perturbación anímica producida por una idea fija) siempre tiene el mismo proceder y la misma forma de actuar, por lo que se suele instalar en un tipo de persona determinada. Y Kubrick <sup>[61]</sup> cumplía los requisitos.

Un director de cine con ciertas obsesiones intentando narrar la mayor obsesión en la que ha vivido el siglo XX: la llamada «Guerra Fría». ¿Qué podía resultar de la unión de ambos elementos: Kubrick y la «guerra» entre las dos grandes superpotencias? Una comedia de pesadilla, como la calificó el propio cineasta.

Las obsesiones son rumores que entran en nuestra mente, como si de un pequeño afluente se tratara, y terminan deviniendo grandes océanos de enorme sonoridad. Esas obsesiones, esos océanos de «verdad» que se asientan en la mente, Kubrick decidió narrarlas como se cuentan las cosas a las que uno teme: con humor. Es la manera más hábil de manejarlas, de jugar con ellas, sin que nos salpique ni nos haga daño su «verdad».

La película es una sátira sobre ese momento de la Historia en el que el miedo, el rumor, casi acaba con la propia humanidad. Es una comedia de pesadilla sobre la sinrazón.

Después de leer *Two Hours to Doom* (novela de 1959, rebautizada *Red Alert*) Kubrick quedó encantado con sus posibilidades cinematográficas. Junto con el escritor de la novela, Peter George y el escritor Terry Southern, dio forma a un guión en el que lo mordaz, lo absurdo y lo hilarante, intentan contarnos lo serio y trágico de una guerra. Y lo consigue. A pesar de todas las bromas, diálogos cómicos y situaciones absurdas que nos muestra la película, en ningún momento desaparece el halo de miedo y zozobra en el que nos envuelve la

Es como si el argumento fuera superior a la forma de contarlo y la historia se impusiera con suma facilidad a lo narrado. Da igual cómo se cuente, lo importante es lo que se cuenta. Y esto es la destrucción del mundo. Uno no debe reírse de tamaña cuestión. Es verdad que las bromas nos relajan, en algún momento nos hacen sonreír, pero también lo es que la tensión es nuestra insobornable compañera. Su inquietante presencia es el lazo que envuelve la historia.

Todo comienza con la paranoia del general Jack. D. Ripper (Sterling Hayden). Su obsesión anticomunista le lleva a creer que los rusos van a atacar EEUU, lo que hace que active el plan «R», un plan por el que el comandante en jefe de una base puede ordenar una represalia nuclear.

Esta decisión dispara los resortes de la historia. Los bombarderos B-52, cada uno de ellos transporta una carga nuclear de cincuenta megatonnes, (es decir, sesenta veces la potencia explosiva de las bombas y obuses utilizados por todos los ejércitos beligerantes en la Segunda Guerra Mundial) se preparan para dejar caer las bombas sobre la Unión Soviética; mientras, en el Pentágono, intentan detener el disparate que ha cometido el general Ripper<sup>[62]</sup>.

Son tres los escenarios (base militar, aviones y Pentágono) en los que discurre la historia. Tres distintos, pero con un importante elemento en común: la incomunicación. Como una metáfora de la propia incomunicación de los seres humanos<sup>[63]</sup>. Son «espacios» en los que si algo debe haber es, precisamente eso: comunicación fluida y sin interrupciones. Y, sin embargo, ocurre todo lo contrario.

Después de que el general Ripper dé la orden, vemos cómo en los bombarderos B-52 el Mayor T.K. «King» Kong (Slim Pickens), al principio reacio a activar el plan «R», coge su sombrero de cowboy y con un «amigos, se organizó el cotarro. Combate nuclear codo a codo con los rusos» anuncia que está preparado.

El desastre está en marcha. La música militar *When Johnny Comes Marching Home*, que ya utilizó Billy Wilder en su magnífica película *Traidor en el infierno* (1953), acompaña con acierto la escena.

Estamos en el Pentágono. Aquí intentarán por todos los medios detener el ataque. Para ello se presenta también el embajador ruso De Sadesky (haciendo referencia al legendario Marqués). Entre los presentes, principalmente entre el presidente de los EEUU, Muffley (Peter Sellers), el general Turgidson (George C. Scott) y el propio embajador soviético, se produce una curiosa sucesión de situaciones que nos invitan a analizar lo que se conoce como dilema del prisionero.

El dilema del prisionero es un modelo de conflicto muy frecuente en la sociedad que ha sido analizado en profundidad en la teoría de juegos.

A lo largo de los años (fue creado por Merrill Flood y Melvin Dresher en 1944<sup>[64]</sup>, mientras trabajaban en RAND<sup>[65]</sup>) se ha contado de diferentes maneras. Una típica versión actual del relato es la siguiente<sup>[66]</sup>:

Se detiene a dos componentes de una banda criminal, que son encarcelados. Cada prisionero está acusado y no puede hablar o intercambiar mensajes con el otro. La policía reconoce que carece de las pruebas suficientes para condenarlos por la acusación principal. Por tanto, piensan sentenciar a los dos a un año de prisión bajo un cargo menor. Pero a la vez, el jefe de policía ofrece a cada prisionero un pacto digno de Fausto. Si testifica contra su compañero, será libre, mientras que el otro será condenado a tres años de prisión, acusado por el cargo principal. Pero hay trampa...si los dos prisioneros testifican el uno contra el otro, se condenará a ambos a dos años de prisión.

A rechaza la propuesta    B acepta

A rechaza la p.    1 año, 1 año    3 años, 0 años

A acepta la p.    0 años, 3 años    2 años, 2 años

Se concede a los prisioneros un corto plazo de tiempo para que mediten la cuestión, sin que ninguno pueda conocer la decisión del otro, hasta que él mismo se haya decidido irrevocablemente.

Una de las variantes de este dilema del prisionero se aprecia en la película: ante el problema suscitado por los aviones que han salido a bombardear puntos estratégicos de la URSS, vemos al presidente Muffley intentando buscar la colaboración.

- Presidente: Vamos a dar a tu personal aéreo un informe completo de los blancos, los planes de vuelo y el sistema defensivo de los aparatos (...) Si no podemos hacer regresar a los aviones, lo que vamos a hacer es...no sé, no sé, podemos ayudarte a derribarlos,

Dimitry.

Aquí la colaboración hace que los americanos pierdan los aviones y los rusos puedan salvar el país.

Ahora vamos a ver otro posible tipo de resolución en el dilema del prisionero.

Después de una conversación telefónica entre el presidente de la URSS y el embajador, este se dirige al Pentágono con un sorprendente e inesperado: «Estúpidos locos». El presidente Muffley, incrédulo, le pregunta: «¿Qué, qué pasa?», y es entonces cuando el embajador pronuncia las catastróficas palabras que modifican sustancialmente la situación:

- Embajador: El artefacto definitivo.
- Presidente: ¿Qué es eso del artefacto definitivo?
- Algo que destruirá toda vida humana y animal sobre la tierra. Si hace explosión producirá una radioactividad de tal alcance que al cabo de diez meses la Tierra estará tan muerta como la Luna.
- ¿Es que nos amenaza con la explosión de ese artefacto si nuestros aviones atacan?
- Y aclara el embajador- : No señor. Es algo que no haría ningún hombre en su sano juicio. Esta máquina está diseñada para dispararse automáticamente.
- ¿Pero habrá algún modo de evitarlo?
- No, está diseñada para que estalle cuando se produzca un ataque del enemigo capitalista.

Aquí vemos la variante en la que «B» (la URSS) no colabora. Lo que nos lleva a la variante del juego en la que si «A» (los EEUU) no colabora y «B» no colabora llegamos a la destrucción del mundo. Si «A» colabora y «B» colabora los dos países se salvarán<sup>[67]</sup>. Aunque no siempre la variante de la colaboración es la más óptima, en este caso sí. Este dilema está enfocado y se apoya en la idea de que siempre existe un comportamiento racional para cada situación.

Existen muchos ejemplos de interacciones humanas y naturales que pueden ser analizados del mismo modo. Esto hace que el dilema del prisionero<sup>[68]</sup> sea de interés para la Economía, la Sociología, la Psicología, las Ciencias Políticas o la Filosofía, entre otras «ciencias»<sup>[69]</sup>.

Después de esta intranquilizadora conversación en el Pentágono, el resto de la película es una lucha incesante para comunicar a los bombarderos que no prosigan en su ataque. La incomunicación, que ya hemos señalado anteriormente, entre los tres «estadios» en los que se juega el partido, lo complica sobremanera.

Sobre el final del film... Simplemente queremos señalar, aunque ya lo veremos en el siguiente que vamos a analizar<sup>[70]</sup>, la poca confianza que tenía el director en la fiabilidad de las máquinas.

La película ha terminado. A pesar de abordar cuestiones importantes, como por ejemplo la eugenesia, y enfermedades como la paranoia, nos permitimos no analizarlas porque creemos que el contexto y el tono mordaz, o gracioso, con el que son expuestas no lo aconsejan.

Ahora bien, la película en su conjunto sí que nos deja una idea muy poderosa e interesante. Algo que ya analizó de manera extraordinaria el premio Nobel de Economía Thomas Schelling en *Micromotivos y macroconducta*<sup>[71]</sup>: cómo las conductas individuales pueden generar macroconductas. Schelling ha ampliado nuestra comprensión del conflicto y la cooperación gracias a su análisis de cómo las motivaciones «micro» producen conductas «macro», o comportamientos colectivos. En muchas ocasiones, las macroestructuras emergen inintencionadamente de micromotivos.

Thomas Schelling fue invitado a dictar una conferencia ante un público numeroso. El programa iba a comenzar a las 8 de la noche: «Alcancé a ver las primeras doce filas, nadie había llegado. Supuse que a las 8, quería decir a las 8,15, como procede en una reunión académica; me quedé perplejo cuando mi anfitrión se dirigió al estrado, hizo una reverencia hacia las filas de asientos vacíos e hizo los ademanes correspondientes a mi presentación. Después de oponer alguna resistencia, fui gentilmente empujado para sacarme del proscenio y dirigirme hacia la tribuna. Había 800 personas en la sala, abarrotada desde la decimotercera fila hasta la lejana pared del fondo. Con una cierta sensación de estar dirigiéndome a una multitud que se encontraba en la ribera opuesta de un río, dicté mi conferencia. Más tarde pregunté a mis anfitriones por qué habían distribuido a la concurrencia de aquella manera. Ellos no habían tenido nada que ver en el asunto»<sup>[72]</sup>.



¿Por qué se produjo esa distribución, qué criterio siguió? Varias respuestas o posibilidades saltan a nuestra pluma. Aunque quizá la más veraz es que los primeros que se sentaron dirigieron (no de manera voluntaria) la ocupación del resto de la sala. Pequeñas decisiones iniciales crearon una gran decisión final (la configuración de la sala).

Son situaciones en las cuales la conducta de la gente, o las decisiones de los demás, dependen de la decisión o de la conducta de otro, aunque esto no siempre sea perceptible. Son actuaciones a nivel individual que tienen una gran repercusión a nivel global. Como señala Schelling <sup>[73]</sup>: «Casi nadie que se case con una persona alta, o con una persona de baja estatura, estará muy motivado por lo que pasará con la distribución de frecuencia de la estatura en la próxima generación. Sin embargo, los conceptos de la próxima generación acerca de lo que es alto y de lo que es de baja estatura, estarán influidos por el hecho de que en esta generación las personas altas se casen con personas altas y las de baja estatura se casen con otras también de baja estatura, o de que las altas se casen con las de baja estatura, o de que todos se casen de una manera indiscriminada». Y en la misma línea: «En el matrimonio, la edad y las diferencias individuales entre los esposos están influenciadas por las edades a las que otros se casan. El divorcio y las posibilidades de volverse a casar dependen de si hay una alta proporción de cambio de pareja en una edad determinada. Es de destacar que si los divorciados tienen la posibilidad de casarse con otros divorciados, una proporción alta de divorcio puede hacer más promisorio el divorcio».

Pequeñas decisiones, ya sea de manera deliberada o inconsciente, son generadoras de conductas o comportamientos a nivel «macro». Y eso es lo que ocurre en la película.

Decisiones individuales, producen una gran decisión a nivel global. La intención de varios componentes del ejército de proteger, a su manera, a los EEUU, provoca que pueda llegar a producirse una guerra nuclear. Son motivaciones «micro» que producen una conducta «macro».

De lo anterior saben mucho los sistemas emergentes que ya vimos cuando analizamos *Espartaco*. Los sistemas emergentes se componen de actuaciones individuales que generan sistemas. Lo individual genera lo colectivo, casi siempre de manera no deliberada.

Veamos cómo se produce en la película, cómo pasamos de unas decisiones individuales, aparentemente sin mucha trascendencia, a un posible desastre a nivel mundial:

1º) El general Ripper (paranoico con los comunistas) da la orden de activar el plan «R».

2º) Aviones (B-52) vuelan siempre, por precaución, en un radio de dos horas de distancia de Rusia.

3º) El mayor Kong tiene fe ciega en Ripper: «El viejo Ripper no ordenaría llevar a cabo el plan “R”, a no ser que los rusos hayan machacado Washington y otras ciudades en un ataque sorpresa».

Y a continuación es cuando apreciamos aún con mayor claridad la cantidad de micromotivos que derivan en la posible guerra nuclear. Asistimos a la conversación entre el general Turgidson y el presidente Muffley. El general le está explicando qué es el plan «R», mientras el presidente afirma que pensaba que era el único que podía ordenar un ataque nuclear:

- Turgidson: Plan «R». Plan de emergencia según el cual un comandante en jefe puede ordenar una represalia nuclear después de un ataque, si la cadena de mando normal ha sido cortada. Usted aprobó el plan -le dice al presidente-. Esto provocó el mayor escándalo en el Senado, precisamente por nuestra tendencia a la credibilidad. La idea es que el plan «R» fuera una salvaguarda de defensa. Se hizo para disuadir a los rusos de atacar Washington y al presidente.
- Presidente: ¿Supongo que los aparatos no pasarán de los puntos de seguridad y volverán a sus bases?
- Pues no, señor. Me temo que no. Los aparatos estaban sobre los puntos de seguridad cuando se dio la señal de partida, y una vez que se ha rebasado ese punto no precisan una segunda orden, y continúan hasta los objetivos.
- ¿Por qué no han dado contraorden por radio utilizando su mismo código?
- Por desgracia no hay posibilidad de comunicar con ninguno de ellos.
- ¿Por qué?
- Como recordará, una de las previsiones del plan aprobado por usted dice que, recibida la señal de ataque, los radios normales de los aparatos son conectadas con un servicio especial de clave que lleva el nombre de CRM 114. A fin de evitar que el enemigo dicte órdenes falsas y cree confusiones, el CRM 114 no recibe señal alguna, a no ser que el mensaje vaya precedido por una clave de tres letras fijado por el jefe de la base.
- ¿Pretende decirme, general Turgidson, que no puedo ordenar a los aviones regresar a la base?

Aquí, y como no podía ser de otra manera después del diálogo mantenido, el general Turgidson responde afirmativamente <sup>[74]</sup>.

4º) Plan «R» es disuasorio. Se creó para disuadir a los rusos de no atacar EEUU.

5º) Los bombarderos, una vez pasados los puntos de seguridad, no admiten una segunda orden.

6º) No se puede avisar por radio, dar una contraorden, porque estas tienen una clave de seguridad (CR-114), a fin de evitar que el ejército rival pueda dar órdenes falsas (medida preventiva).

7º) Solo sabe la clave el que ha dado la orden de ataque.

Todas esas pequeñas condiciones (preventivas, disuasorias) o motivos han devenido...Vean ustedes el final de la película.

El plan «R» es un plan disuasorio, pero por una serie de actuaciones individuales se convierte en otra cosa muy distinta. Encontramos motivaciones racionales en las actuaciones de los individuos, pero estas no llegan a ver la complejidad de lo global: lo que se puede derivar de sus actos. Aunque esto es lo normal. Es bastante difícil ser consciente de las repercusiones colectivas que tienen nuestros actos individuales. Aun así hay que tener en cuenta que cada hecho, cada acto, cada decisión, puede ayudar a crear tendencia <sup>[75]</sup>. Las acciones propenden hábitos.

Concluyo el análisis de esta película señalando una particularidad dentro de su inmensa peculiaridad. Y es que el actor Peter Sellers interpretó tres papeles diferentes (Presidente Muffley, Dr. Strangelove y Lionel Mandrake). El propio Kubrick quiso que interpretara un cuarto (el que hace Slim Pickens como mayor Kong), pero Sellers se negó. Dijo que no podía imitar el acento tejano que exigía el papel del piloto.

Los toques cómicos de la película permiten que esta sátira sobre la Guerra Fría no nos ponga «los vellos de punta» de manera continua, pero no impide que la inquietud se instale con nosotros en el sofá y no se vaya hasta que aparece THE END.

## UNA ODISEA DEL ESPACIO (1968)

«No es un mensaje que yo he tratado de convertir en palabras. *2001* es una experiencia no verbal. De 2 horas y 19 minutos de película, solo hay un poco menos de 40 minutos de diálogo. Traté de crear una experiencia visual que trascendiera las limitaciones del lenguaje y penetrara directamente en el subconsciente con su carga emotiva y filosófica. Como afirma McLuhan <sup>[76]</sup>, en *2001* el lenguaje es el medio. Quise que la película fuera una experiencia intensamente subjetiva que alcanzara al espectador a un nivel interno de conciencia como lo hace la música; “explicar” una sinfonía de Beethoven sería castrarla levantando una barrera artificial entre la concepción y la apreciación. Eres libre de especular como quieras acerca del significado filosófico y alegórico del film, y esa especulación es una indicación de que ha triunfado en llevar a la audiencia a un nivel más profundo...pero no quiero trazar un camino verbal para *2001* que cada espectador se sienta obligado a seguir, o incluso tema haber perdido el hilo. Creo que si *2001* triunfa es por llegar a un amplio espectro de gente que no había tenido un pensamiento sobre el destino del hombre, su papel en el cosmos y su relación con más altas formas de vida. Pero incluso en el caso de alguien que es más inteligente, ciertas ideas encontradas en *2001* pueden, si se presentan como abstracciones, caer a menudo sin vida y es automáticamente asignado a la oportuna categoría intelectual; experimentado en un contexto cinematográfico visual y emocional, sin embargo, tocan la fibra más profunda de la existencia de cada uno (...) Cuánto podríamos apreciar hoy *La Gioconda* si Leonardo hubiera escrito en la parte inferior del cuadro: “Esta mujer está sonriendo porque tiene los dientes careados” o “porque está escondiendo un secreto de su amante”. Hubiera quitado la apreciación del que lo contempla y le hubiese puesto en otra “realidad” distinta de la suya propia. No quería que pasara eso en *2001*» <sup>[77]</sup>.

Estas son las palabras de Stanley Kubrick sobre su película. Afirmaciones que complican nuestro posicionamiento. Si él dice que *2001* es una experiencia no verbal, poco más podemos añadir al respecto. No obstante, algo diremos.

*Una odisea del espacio* es una historia «abierta», quizá excesivamente. Con variadas y posibles interpretaciones, lo que hace que se haya dicho mucho sobre sus posibles significados. Es el problema de las historias que no están claramente delimitadas o explicitadas. Permiten un sinfín de interpretaciones, en muchos casos de dudosa aceptación. A veces, incluso se «ve» mucho más de lo que el propio autor puso en la película <sup>[78]</sup>.

Aparte de relatar someramente la historia voy a exponer mis claves interpretativas que ya les advierto son sencillas, no he visto más allá de lo evidente, y una idea interesante desarrollada por N.N. Taleb en su libro *El cisne negro* que podemos apreciar en la tercera parte del film.

Como decía el propio Kubrick, *2001* no es algo verbal, por lo que creo que ustedes deben verla y extraer sus propias conclusiones, si es que realmente hay que sacar conclusiones. La película se puede ver como un cuadro, o se puede escuchar como una sinfonía. Es sugerente y ante lo sugerente uno quizá deba dejar de lado lo cognitivo y sentir. Simplemente...sentir.

Consta de cuatro historias: el amanecer del hombre, anomalía en Clavius, misión Júpiter 18 meses después y Júpiter, más allá del infinito. Cuatro partes que guardan relación con el todo, pero apenas la guardan entre ellas. De la primera a la segunda un hueso es el enlace. Han pasado cuatro millones de años, como suelen decir, la elipsis más larga de la historia del cine; de la segunda a la tercera la relación apenas es perceptible; de la tercera a la cuarta, el vínculo es el actor protagonista de ambas, Bowman (Keir Dullea). Como hemos dicho antes, entre ellas hay poca relación; en el conjunto sí.

## **The Dawn of Man**

Nos situamos en África hace cuatro millones de años. Vemos a unos *australopithecus afarensis*<sup>[79]</sup> conviviendo en armonía con unos tapires.

Más adelante, un tigre atacando a un *afarensis*. Después, unos *australopithecus* atacando a otros por conquistar un oasis. Kubrick nos está mostrando la lucha por la existencia. El más fuerte sobrevivirá. La supervivencia de los más aptos, que diría Darwin<sup>[80]</sup>. La selección natural, el progreso evolutivo que nos ha llevado hasta lo que hoy somos.

Un día estos *afarensis* se despiertan sobresaltados ante la presencia de una piedra de forma rectangular (más concretamente, un paralelepípedo rectangular negro). El monolito los inquieta. Aun así se acercan a tocarlo, «parece» que esto les transmite cierto conocimiento, lo que les lleva a descubrir el poder del «arma» (más adelante conocerán la herramienta) y sus innumerables ventajas en la lucha por la existencia.

La cámara fija su atenta mirada para mostrarnos con detenimiento la violencia de nuestros antepasados. Imagen que ha pasado a la posteridad. Con la música de Richard Strauss de fondo, *Así habló Zaratustra*, vemos a un iracundo *afarensis* golpear con un hueso a un esqueleto de tapir.

La pregunta: ¿la violencia es natural o cultural? Kubrick la respondería dándole la razón a un psicólogo evolucionista como Steven Pinker<sup>[81]</sup>, defensor de la idea de que la violencia es innata en el ser humano, en lugar de a un partidario del determinismo cultural como Leslie White<sup>[82]</sup>, que afirma que es la cultura la que la crea.

Kubrick muestra que el *australopithecus* disfruta, hay dos secuencias que así lo evidencian, con la violencia. Una violencia no adquirida, sí innata.

Un *afarensis*, después de una pelea, lanza el hueso hacia arriba, y con la elipsis que antes hemos comentado, nos encontramos con el hombre en el espacio. Hemos dejado atrás a nuestros ancestros y estamos en la época en la que el ser humano está intentando conquistar astros y estrellas.

La maravillosa música de Johann Strauss, *El Danubio azul*, es nuestra anfitriona en la primera mostración que del espacio hace Kubrick en la película. Permítanme un consejo: relájense.

## **Anomalía en Clavius**

El Doctor Heywood Floyd (William Sylvester) viaja desde la Tierra a Clavius, haciendo una parada orbital. Allí se encuentra con unos doctores rusos<sup>[83]</sup> que le preguntan por el motivo de su visita. Floyd se muestra esquivo en su respuesta. Señalando con esa actitud el momento histórico en el que se hizo la película (1968, lucha en la carrera espacial entre EEUU-URSS. Momentos difíciles en la relación entre ambos países). Floyd se retira dejando a sus colegas rusos llenos de incertidumbre. Saben que algo ocurre, pero Floyd no les ha facilitado la información que solicitaban.

Floyd llega a Clavius y se reúne con un grupo de científicos para explicarles el motivo de su visita. Este no es otro que aconsejarles que mantengan en secreto el descubrimiento del monolito: «Es lo mejor para todos. No se debe perturbar a la sociedad de manera innecesaria y sin la preparación adecuada».

Floyd se acerca al monolito con sorpresa y admiración. Cuatro millones de años después de que lo hiciera el *afarensis*, el paralelepípedo rectangular negro vuelve a ser tocado.

## **Misión Júpiter. 18 meses después**

La música de Aram Kachaturian, *Gayanch Ballet Suite* (Adagio), nos introduce en la tercera parte, en la que cinco personas viajan a bordo de la nave Discovery hacia Júpiter.

Los protagonistas son HAL 9000 (un ordenador que controla la nave), David Bowman (Keir Dullea), Franck Poole (Gary Lockwood), y tres doctores que viajan en estado de hibernación (para que se «conserven» mejor durante el viaje. Serán «despertados» al llegar a Júpiter).

«Es un computador de la última generación. Es el último hallazgo en cuanto a inteligencia mecánica. Nos referimos al computador HAL 9000, que puede reproducir, aunque algunos aún prefieran utilizar la palabra “imitar”, la mayoría de las actividades del cerebro humano, pero con ineludible mayor velocidad y seguridad». Estas son las palabras de un presentador de un programa de televisión que desde la Tierra se ha puesto en contacto con la nave. Comienza una pequeña entrevista con HAL 9000.

- Presentador: HAL, usted tiene mucha responsabilidad en esta misión, quizá la mayor si se consideran aisladamente los elementos que la integran. Usted es el cerebro y el sistema nervioso de la nave, y una de sus funciones es la vigilancia de los hombres que están en hibernación. ¿Le causa eso alguna vez falta de confianza en sí mismo?
- HAL (al que pone voz Douglas Rain): Permítame decirle señor Elmet que los computadores de la serie HAL 9000 son los más seguros que se han construido. Ninguno ha cometido jamás ninguna equivocación, ni ha facilitado información errónea. Todos nosotros estamos a prueba de falsedad y somos incapaces de error.

La nave y la tripulación están en «manos» de HAL. Inteligencia artificial sin posibilidad de error que debe ayudar a que la misión sea un éxito.

Afirma HAL, y la experiencia así lo muestra: «Hasta la fecha ninguna máquina de la serie 9000 ha fallado nunca, y jamás ha cometido una equivocación». Una afirmación irrefutable. HAL no ha fallado nunca. Incluso, basándonos en el método científico llamado inductivismo<sup>[84]</sup>, podemos afirmar que no fallará. HAL es una apuesta segura... y, sin embargo, vemos cómo un poco más adelante comete un error (avisa de que se ha producido un fallo en una parte de la nave y se comprueba que no es cierto). ¿Qué ha ocurrido? Pues nada más y nada menos que se ha producido la aparición de lo que se conoce como un «cisne negro»<sup>[85]</sup><sup>[86]</sup>. Un suceso improbable cuyas consecuencias son importantes. Son sucesos que solo se identifican, o se cree que se pueden producir, una vez que ya se han producido.

Antes del descubrimiento en Australia de cisnes negros, las personas del Viejo Mundo pensaban que todos los cisnes eran blancos, una creencia irrefutable, pues parecía que las pruebas empíricas lo confirmaban en su totalidad. Este hecho (la visión del primer cisne negro) ilustra una grave limitación de nuestro aprendizaje a partir de la observación y la experiencia, y la fragilidad de nuestro conocimiento. Una sola observación puede invalidar una afirmación generalizada derivada de visiones confirmatorias de millones de cisnes blancos<sup>[87]</sup>.

Para Taleb un «cisne negro» debe reunir tres cualidades:

Primera: Es una rareza, es algo que vive fuera del reino de las expectativas normales porque nada del presente motiva a creer que pueda ocurrir.

Segunda: Produce un impacto tremendo.

Tercera: Pese a su condición de rareza, la naturaleza humana hace que intentemos explicarnos su existencia después del hecho, con lo que se hace explicable y predecible.

Para Taleb nada de lo importante que ha ocurrido en nuestro mundo ha sido previsto. Las teorías de cualquier especialidad no han tenido en cuenta lo aleatorio, no han sabido dar con las claves interpretativas adecuadas para saber leer la realidad: «Qué poco de nuestra comprensión del mundo en las vísperas de los sucesos de 1914 (Primera Guerra Mundial) nos habían ayudado a adivinar lo que sucedió a continuación. ¿Y del ascenso de Hitler y la posterior guerra? ¿Y de la precipitada desaparición del bloque soviético? ¿Y de la aparición del fundamentalismo islámico? ¿Y de la difusión de Internet?»<sup>[88]</sup>.

La incapacidad de predecir las rarezas implica la incapacidad para predecir el curso de la Historia, dada la incidencia de estos sucesos en la de los acontecimientos. Señala Taleb: «Pensemos en el atentado terrorista del 11 de septiembre de 2001: si el riesgo hubiera sido razonablemente concebible el día 10, no se habría producido el atentado. Si una posibilidad como esa se hubiera considerado digna de atención, aviones de combate habrían sobrevolado las “Torres Gemelas”, las aeronaves hubiesen dispuesto de puertas antibalas y el atentado no habría tenido lugar». Y sigue: «Sin embargo, actuamos como si fuéramos a predecir los hechos. Hacemos proyecciones a treinta años del déficit de la Seguridad Social y de los precios del petróleo, sin darnos cuenta de que ni siquiera podemos prever unos y otros para el verano que viene. Nuestros errores de previsión acumulativos sobre los sucesos políticos y económicos son tan monstruosos que cada vez que observo los antecedentes empíricos tengo que pellizcarme para verificar que no estoy soñando»<sup>[89]</sup>.

Dado que los «cisnes negros» son impredecibles, nos aconseja Taleb que debemos amoldarnos a su existencia. Hay muchas cosas que podemos hacer si nos centramos en el «anti-conocimiento» o en lo que no sabemos <sup>[90]</sup>. Se trata de hacer un reciclaje mental: un aprender a aprender. Intentar percibir la realidad desde otro punto de vista. Según él, no aprendemos que no aprendemos. Es necesario poner «boca abajo» la sabiduría convencional y demostrar que es inaplicable para nuestro entorno moderno, complejo y cada vez más recursivo <sup>[91]</sup>.

Dejamos al propio Taleb que sintetice esta audaz idea: «En este ensayo yergo la cabeza y proclamo, en contra de muchos de nuestros hábitos de pensamiento, que nuestro mundo está dominado por lo extremo, lo desconocido y lo muy improbable (improbable según nuestros conocimientos actuales), y aun así empleamos el tiempo en dedicarnos a hablar de menudencias, centrándonos en lo conocido y en lo repetido. Esto implica la necesidad de usar el suceso extremo como punto de partida, y no tratarlo como una excepción que haya que ocultar bajo la alfombra» <sup>[92]</sup>.

La idea de Taleb de hacer más hincapié en lo extraño como punto de partida es atrevida, quizá incluso excesiva. Pero la de acercarse a los acontecimientos desde un punto de vista cognitivo distinto es interesante. Si los sucesos raros no nos sorprenden tanto, y no tienen el halo de imposibles, se acercan más a la categoría de no improbable y por lo tanto tendrán menos repercusión. Estaríamos, en cierto modo, amortizando sus posibles y catastróficas consecuencias.

HAL 9000 es un «cisne negro». Nadie esperaba que fallara y la repercusión de este fallo es muy grande (aunque Bowman lo minimiza). Como era imposible que cometiera un error, ninguno de los otros 9000 de la serie lo había cometido (la inducción), se le atribuyeron muchas funciones y se le dio mucho poder, lo que suele ser peligroso.

El «cisne negro» (el error de HAL 9000), ha generado cierta desconfianza en Bowman y Poole; los acontecimientos se precipitan.

### **Júpiter. Más allá del infinito**

Con la inquietante música del *Requiem* de György Ligeti <sup>[93]</sup> de fondo, vemos cómo la nave tripulada por Bowman se acerca al planeta Júpiter.

Ha recibido instrucciones de que han encontrado un monolito con señales de vida extraterrestre y debe investigarlo. Aunque lo que encuentra Bowman en Júpiter es otra cosa muy distinta. Bueno, el monolito también.

En un viaje alucinante, se podría decir que sicodélico, transitando entre infinidad de luces de todos los colores a gran velocidad, y después de atravesar una especie de nebulosa, Bowman llega a Júpiter. La nave aterriza dentro de una casa de cuidada estética vanguardista.

Kubrick nos introduce en una serie de imágenes con sentido metafórico. Bowman se ve a sí mismo, como si fuera su otro yo, inspeccionando la casa. A los pocos segundos se para delante de un espejo y observa con tristeza lo envejecido de su rostro. Oye ruido en una habitación contigua, se acerca, y ve cómo un señor de avanzada edad está comiendo (es el propio Bowman). Este señor mayor gira la cabeza y contempla la cama, donde hay alguien que está a punto de morir. Es también Bowman, ya en el lecho de muerte. El moribundo levanta la mano y con el dedo apunta a lo que hay frente a él (el monolito). Desaparece el moribundo y aparece una esfera que encierra a un niño recién nacido (posiblemente también sea Bowman). Se ha cerrado el ciclo. El eterno retorno <sup>[94]</sup> de lo mismo. La vida es un ciclo (nacimiento, crecimiento, muerte) que se ha repetido y se repetirá a lo largo de la Historia.

El ciclo vital y la Historia son eternos retornos de lo mismo (nacimiento, crecimiento, reproducción y muerte/vida animal, humana, - y aquí añade Kubrick- inteligencia artificial y vuelta a empezar). Siempre es lo mismo, aunque con diferentes aspectos. Es uno de los absurdos de la existencia (tanta lucha para al final perecer), como el mito de Sísifo <sup>[95]</sup>. Somos una parte en el Universo que se cree muy importante, pero no somos más que eso: una parte en el proceso. Una parte como otra cualquiera.

Y a nivel individual uno más de los que nacen, crecen, algunos se reproducen, y mueren. Y el contexto en el que lo hacemos es uno (el Universo es infinito), como podía haber sido otro cualquiera.

El director neoyorkino utilizó el relato *El centinela* de A. C. Clarke (coguionista en la película) como pretexto para realizar esta sugerente y visual película.

Haciendo caso a las palabras de Kubrick en las que proponía que cada uno hiciera su propia interpretación, no he querido defraudar al maestro y la he hecho. ¿Acertadamente? Posiblemente no.

Quizá, lo mejor en estos casos, cuando no hay certezas o evidencia de ellas, es hacer lo que dijo Wittgenstein: «De lo que no se puede

## LA NARANJA MECÁNICA (1971)

Hay cócteles que en su propia creación llevan implícita su desaparición. También los hay que permanecen en el tiempo algunos años y otros, los menos, que se convierten en inmortales. Tienen nombres diversos: *Daiquiri*, *Margarita*, *Bloody Mary*. Ahora les voy a proponer uno que creo que se puede unir a esta última categoría. Introduzcamos en una coctelera el *pop art*, a Malcolm McDowell, la *Novena Sinfonía* de Beethoven, *La Gazza ladra* de Rossini, sexo, violencia, y el ingrediente final y decisivo: Stanley Kubrick. Lo mezclamos, pero no lo agitamos (como James Bond), destapamos y nos encontramos con uno color naranja al que, por supuesto, llamaremos *La naranja mecánica*.

Es un cóctel que me tomé por primera vez con dieciséis años. Mi padre aún no sabe nada de esto (me temo que ahora se enterará), y no me sentó nada bien. Hoy, unos cuantos años después, lo he vuelto a ingerir en bastantes ocasiones. Y he de decir que cada nueva ingestión transmite sensaciones antes no percibidas.

En *La naranja mecánica* dos asuntos requieren sobremanera nuestra atención por la fuerza epistemológica con la que son tratados: el conductismo (corriente psicológica) y la violencia de Estado (los abusos psíquicos y físicos que realiza el Estado con sus ciudadanos).

Otras cuestiones caminan por la trama sin hacer mucho ruido. Las abordaremos con menos profusión, pero con el mismo rigor con el que intentaremos analizar las dos antes mencionadas.

Dejamos ya los preámbulos y vamos a lo importante: la película.

Aparecen los títulos de crédito al compás de los acordes de la *Música para los funerales de la Reina Mary*, de Henry Purcell, versionada por Walter Carlos.

Unos segundos después dos ojos poderosos miran con detenimiento a la cámara. Esta, asustada por el poder de esa mirada, retrocede y nos enseña el lugar en el que nos encontramos. Un nuevo mundo, un nuevo lenguaje y una nueva estética requieren nuestra atención; y nosotros, ya con la misma mirada penetrante con la que nos observaban los ojos del principio, accedemos al universo kubrickiano en estado puro.

Estamos en el *Korova milk bar*. Alex de Large (Malcolm McDowell) está acompañado de sus tres amigos («drugos»), vestidos con su particular uniforme y bebiendo leche plus. Una bebida que contiene «vellocina», droga que los prepara para la ultraviolencia. Va a comenzar una noche en la que el sexo y la violencia serán los dos elementos que acompañarán el discurrir del tiempo.

Salen del bar y se encuentran en un túnel a un mendigo ebrio cantando *Molly Malone*, de James Yorkston. Él les pide unos «acortantes» (monedas). Alex y sus «drugos», sin conmiseración alguna, le golpean brutalmente.

La agitada noche continúa. Unas escenas después nos encontramos a Billy Boy y su banda quitándole la ropa a una «devotchka» (chica) llorona para practicar el «mete-saca».

Aunque hay bastantes cosas del libro *Clockwork Orange* de Anthony Burgess en el que está basada la película que Kubrick no respeta, sí lo hace con la peculiar jerga que el autor utiliza.

Llegan Alex y sus «drugos» y comienza una pelea que se prevé a muerte. La violencia por la violencia. De hecho, la chica no les interesa. Ha huido y nadie se preocupa por ella. Dura contienda a la que acompaña *La gazza ladra* de Rossini. El sonido de unas sirenas policiales interrumpe la pelea. Alex y los suyos abandonan el viejo teatro. Cogen el coche y a gran velocidad, con la actitud de un conductor suicida, se lanzan a una nueva aventura.

Llegan a una casa alejada de la ciudad. No hay testigos, ni peligro de ser descubiertos. Alex hace sonar el timbre de la puerta. El acorde inicial de la *Quinta sinfonía* de Beethoven indica que están llamando.

Una casa de las afueras en la que viven un escritor (Patrick Magee) y su esposa (Adriane Corri). Ella se acerca a la puerta, Alex le dice que ha habido un terrible accidente y que por favor le deje entrar. Prefiere no abrir, tiene miedo; pero el marido le sugiere que lo atienda y... comienza la tragedia en la que se convierte la vida del escritor. Una mala decisión que marcará el resto de su vida: su mujer muere y él queda inválido.

Después vuelven al *Korova*, ya agotados y un poco hastiados de tanta violencia, a tomar la última copa. Allí se produce un incidente, en apariencia nimio, que señalará con la impronta de la desgracia el destino de Alex. Está escuchando la *Novena Sinfonía de Beethoven* (su sinfonía favorita) de la voz de una clienta del bar, y uno de los «drugos» intenta reírse de ella. Alex le golpea y mantienen una discusión. Ese enfrentamiento resquebraja su relación con ellos. Unos sucesos que acontecen después terminan por romperla.

A la mañana siguiente Alex va a una tienda de discos (lugar en el que Kubrick hace un *cameo*). Se acerca a dos chicas que están ojeando discos (uno de los que aparece frente a la cámara es el de *2001 Una Odisea del espacio*, su anterior película. Kubrick ya lo había hecho, aunque de distinta manera, en *Lolita*) y las invita a ir a su casa. Ellas acceden y vemos una sesión de sexo ultrarrápido y gracioso.

Violencia, sexo y la música de su admirado Ludwin Van Beethoven. Las tres únicas cosas que interesan a Alex.

Termina su aventura con las chicas y al salir de casa se encuentra con la visita sorpresa de sus «drugos». Entre ellos se produce una conversación que disgusta a Alex. Considera que sus amigos están siendo demasiado insolentes, lo que va a provocar que unos minutos después intente dejarles claro quién es el jefe.

Comienza una pelea por sorpresa en la que empuja al agua a dos de los «drugos», e incluso a uno de ellos, Dim (Warren Clarke), le hace una herida con un cuchillo. Después van al bar *Duque de Nueva York* a reconciliarse, pero ya nada será igual. Demasiadas cuentas pendientes. Sus «drugos» quieren venganza.

Georgie (James Marcus, uno de los «drugos») le propone un plan: ir a una finca de reposo en las afueras a atracar a una solitaria mujer, cuya única compañía son unos gatos que en considerable número camuflan su soledad, y que dispone de bastante oro, plata y alhajas. Alex acepta.

Intentan entrar en la casa, pero ella (Miriam Karlin) no les deja. Sospecha que pueden ser los mismos que el día anterior violaron a una mujer. Mientras, la *obertura* de Rossini anuncia la pronta aparición de la violencia. La mujer llama a la policía. Segundos después de terminar la llamada, aparece Alex. Se produce una fuerte discusión y con una escultura de forma fálica (la película es un canto al *por art erótico*), Alex la golpea causándole la muerte. No era su intención, pero ha ocurrido. Oye la sirena de la policía e intenta huir. Al abrir la puerta, sus compañeros, que lo estaban esperando, rompen una botella de leche en su cráneo. Lo dejan herido a merced de la policía, para que cuando llegue lo puedan detener. La traición de los «drugos» se ha consumado.

Condenado a catorce años de cárcel por el asesinato de «la mujer de los gatos» entramos en una nueva fase de la película. La que nos enseña, por aplicación de la «técnica Ludovico», a otro Alex; pero sigamos el relato de manera lineal.

Alex comprende enseguida lo que es la cárcel y la detesta.

Le llegan informaciones de que el Gobierno está utilizando una nueva técnica para reinsertar presos.

El ministro del Interior visita la prisión para intentar reclutar a un preso con el que experimentar sus nuevas teorías. Unas nuevas ideas penales que, mientras pasa revista a los presos, le expone al alcaide de la prisión.

- Ministro: Se meten delincuentes, ¿y qué se consigue? Delincuencia concentrada. El crimen se alimenta con el castigo.
- Alcaide: Es cierto, señor. Hacen falta más prisiones y más dinero.
- Ni hablar, amigo mío. El Gobierno ya no está para teorías conspiratorias pasadas de moda. Pronto vamos a necesitar más espacio para presos políticos. Los comunes como estos, tienen un remedio científico: se les mata el reflejo criminal y ya está. En un año, reformados. El castigo no les hace nada, eso se ve. Al contrario, parece que les gusta.

Alex está oyendo la conversación, y como sabe de lo que se trata, interrumpe al ministro para darse a conocer.

- Alex: Tiene usted toda la razón, señor.
- Ministro: ¿Quién ha sido?
- Fui yo, señor.
- ¿Cuál es tu delito?
- Homicidio accidental de una persona, señor.
- El guardia interviene para que el lenguaje no dé lugar a confusiones-. Asesinó brutalmente a una mujer con la intención de robar. Catorce años, señor.
- Ministro: ¡Excelente! Emprendedor, agresivo, listo, joven, cruel, vicioso...Servirá. Ya verá, – dirigiéndose al director de la cárcel- a este vicioso matón lo vamos a convertir en algo irreconocible.

Alex ha conseguido lo que quería. Formará parte del «experimento Ludovico», lo que le servirá para salir de la cárcel.

La «técnica Ludovico» está basada en el condicionamiento clásico, en la psicología llamada conductista.

Es una corriente de la psicología, inaugurada por John Watson (1878-1958), que defiende que se deben utilizar procedimientos

Es una corriente de la psicología, inaugurada por John Watson (1878-1938), que pretende que se deben utilizar procedimientos estrictamente experimentales para estudiar el comportamiento observable (la conducta), considerando el entorno como un conjunto de estímulos-respuesta <sup>[97]</sup>. El enfoque conductista en psicología tiene sus raíces en el asociacionismo de los filósofos ingleses, así como en la escuela de psicología estadounidense, conocida como funcionalismo, y en la teoría darwiniana de la evolución. Todas hacen hincapié en una concepción del individuo como un organismo que se adapta al medio (o ambiente).

Simplificando un poco la cuestión, podemos afirmar que los conductistas dicen que se puede modificar la conducta utilizando los estímulos para buscar las respuestas adecuadas. Esto es lo que intentan hacer con Alex. Aunque antes vamos a pertrechar nuestro intelecto con la base teórica en la que se funda el conductismo, esto es, el condicionamiento.

## PAVLOV

El psicólogo conductista más famoso fue el ruso Pavlov (Ivan Petrovich Pavlov, 1849-1936), aunque él se denominaba fisiólogo. Pavlov sentó las bases del condicionamiento clásico, de las que se sirvió posteriormente el conductismo. Pavlov comprobó que si se ponen alimentos o ciertos diluidos en la boca de un perro hambriento, este empieza a salivar –reflejo de salivación-. Pero además, se dio cuenta de que el animal también salivaba simplemente oliendo o viendo la comida, o incluso cuando se le acercaba la persona encargada de alimentarlo. Pavlov decidió entonces llevar a cabo un experimento para estudiar nuevas conexiones entre un estímulo y una respuesta. Para ello incluyó un nuevo elemento externo en el proceso, concretamente una campana. Durante varias semanas tocaba la campana, e inmediatamente daba de comer al perro. Transcurrido un tiempo, el perro comenzó a salivar al oír el sonido de la campana. La salivación del perro ante la comida es una respuesta incondicionada; sin embargo, la salivación tras oír la campana es una respuesta condicionada. El estímulo neutro acaba por convertirse en un estímulo incondicionado.

Lo que Pavlov prueba con animales es lo que el Estado prueba con Alex.

Sitúan a Alex en el centro de una habitada sala de proyecciones, atado con una camisa de fuerza para que no se pueda mover. Colocan en sus ojos unas pequeñas tenazas para que no los pueda cerrar. Le suministran una pequeña droga para potenciar los efectos de lo que, a continuación, va a ver; después echan en sus ojos unas gotas de colirio para que no se resequen y dan comienzo a la función: esta consiste en que Alex vea de manera ininterrumpida películas en las que la violencia y el sexo aparecen por doquier, todo esto acompañado (aunque sin intención) de la música de Beethoven (la campana de Pavlov, la respuesta condicionada).

Al principio, Alex disfruta con las películas. Está «videando» su idolatrado vino rojo (sangre). Pero al poco tiempo comienza a notar que no se encuentra nada bien. Fuertes náuseas y malestar general acrecientan su presencia al mismo ritmo que en la pantalla lo hacen las escenas de sexo y violencia.

Brodsky (Carl Duering), el médico encargado de supervisar el «experimento Ludovico», explica qué le está pasando a Alex: «Dentro de poco la droga producirá en el individuo una parálisis aparentemente mortal, unida a una profunda sensación de terror y desamparo... Hemos comprobado que es a lo largo de esta fase cuando el individuo asocia, de modo más provechoso, la violencia que contempla con su propio entorno traumático».

Vuelve a repetir al día siguiente el tratamiento para terminar de crear en Alex una terrible aversión a todo lo que tenga que ver con el sexo o la violencia.

La droga (crea malestar en su organismo) ha ayudado a que Alex asociara la violencia y el sexo con su malestar físico, generando una gran repulsión hacia ellos, consiguiendo de esta manera su curación.

El estímulo (películas: sexo y violencia) ha provocado, gracias a la ingestión de la droga, la respuesta buscada (la droga ha potenciado los efectos; pero es posible que sin esta, también se hubiera conseguido la aversión de Alex al sexo y a la violencia. La continua repetición de este «tipo» de películas, unida a las propias molestias físicas y visuales que le proporcionaban su posición fija en la silla y las tenazas en los ojos, quizá hubieran conseguido el mismo objetivo, aunque de manera más lenta y sin la misma efectividad).

Se ha producido un cambio en la conducta de Alex. Ya no buscará lo que antes con tanto celo perseguía. La música de Beethoven servirá de refuerzo. Cada vez que la oiga sentirá náuseas, lo que puede ser utilizado en un momento determinado. Si se produce algún conato de pequeña recaída, se puede alejar a Alex de las tentaciones con la música del compositor alemán (sobre todo con la *Novena sinfonía*, que era la que más sonaba cuando estaba viendo las películas).

Con esta técnica (el condicionamiento), como ya demostró el padre del conductismo clásico (Watson), se pueden fabricar fobias.

En 1920 John Watson y Rosalie Rayner (que, por cierto, después terminarían casándose) realizaron en la Universidad Johns Hopkins un controvertido experimento de condicionamiento del miedo con un niño de once meses.

Watson utilizó al bebé para demostrar cómo los principios del condicionamiento clásico, recientemente descubiertos por Pavlov,



podían aplicarse en la reacción del miedo de un niño ante determinados animales u objetos.

Watson quería condicionar la reacción de miedo del niño (Albert) hacia una rata blanca. Inicialmente, este animal no provocaba en el niño ninguna reacción de rechazo.

El procedimiento seguido fue el siguiente: se examinó a un niño sano (Albert) para determinar si existía en él un miedo previo a los objetos que se le iban a presentar (esencialmente animales con pelo). Se comprobó que, efectivamente, no existía el menor rechazo, sino todo lo contrario: cuando el niño reía, por ejemplo, se mostraba contento y quería coger la rata blanca. Sin embargo, sí se identificó un miedo a los sonidos fuertes como golpear una barra metálica con un martillo. Se trataba, por tanto, de conectar la ansiedad producida por el fuerte e imprevisto ruido con el animal y lograr que la sola presencia de este provocase cierta aprensión.

Se le presentó, al inicio, una rata blanca que Albert quiso tocar sin el menor temor, pero cuando entraba en contacto con ella, se golpeaba la barra metálica con el martillo detrás de la cabeza del niño. Después de varios ensayos, el niño lloró terriblemente asustado ante la presencia de la rata.

De esta manera, creó Watson la fobia de Albert hacia las ratas <sup>[98]</sup>.

Con la droga (malestar corporal) asociada a ver películas de sexo y violencia, ha creado Brodsky la fobia en Alex. Con el matiz de que tiene el refuerzo condicionado de la música de Beethoven, lo que es un elemento más de control.

Después del experimento ponen a prueba a Alex. Le golpean y acto seguido una mujer escultural se sitúa a unos centímetros de él. No reacciona ante ninguna de las dos provocaciones: está curado. Pronto saldrá en libertad.

El ministro del Interior se vanagloria del éxito del experimento, de la «técnica Ludovico»: «El sujeto en cuestión –refiriéndose a Alex– siente empujado, paradójicamente, hacia el bien cuando tiene impulsos hacia el mal. La intención de obrar violentamente va acompañada de una intensa angustia física. A fin de contrarrestar esto, el individuo tiene que actuar de manera diametralmente opuesta. ¿Alguna pregunta?». El capellán de la prisión se atreve con una cuestión que es sumamente interesante: «El libre albedrío. Este joven no tiene derecho a opción alguna. Su propio beneficio, el horror al sufrimiento físico, es lo que ha obligado a este muchacho a participar en este acto grotesco de humillación. Su falta de sinceridad era evidente. Deja de ser un criminal, pero también deja de ser una criatura capaz de opción moral».

El libre albedrío, o libre elección, es la idea o creencia que sostiene que los humanos tienen el poder de elegir y tomar sus propias decisiones. Que el hombre no sufre ningún tipo de determinismo (sea físico, psicológico, filosófico, cultural o genético) a la hora de tomar sus decisiones.

Evidentemente, como bien señala el capellán, si el hombre no elige libremente no podemos considerar que sus decisiones sean morales o inmorales. La moralidad está unida a nuestra libertad de pensamiento y acción. Un robot no comete actos morales o inmorales. Todos sus actos son amorales, puesto que él no los ha escogido libremente. Ahora, Alex realizará acciones que estarán bien o mal, pero si Alex no las escoge, no las decide libremente, no podemos decir que haya tenido una actuación moral o inmoral. Alex, al tener anulada, o manipulada, su libertad de elección, se asemeja en sus decisiones más a un robot que a un ser humano.

Profundicemos en la cuestión: ¿Somos los seres humanos realmente libres cuando elegimos o estamos determinados? La respuesta es importante, puesto que si pensamos que no existe el libre albedrío, que estamos determinados a la hora de actuar, no se nos puede o debe hacer responsables de nuestros actos.

El sentido común (defiende el libre albedrío) nos dice que somos libres de elegir. Es verdad que podemos estar condicionados por varias cuestiones (edad, sexo, contexto social, circunstancias vitales, etcétera) a la hora de tomar una decisión, pero nunca determinados. Las condiciones o circunstancias nos limitan (decía Ortega y Gasset que la circunstancia es el pie forzado del poeta), pero nunca nos determinan a obrar de una manera concreta. En sentido contrario, los defensores del determinismo afirman que en el hombre no existe el libre albedrío. Que esto no es más que un espejismo generado por el cerebro para crear en nosotros la falsa ilusión de que actuamos libremente.

Daniel Wegner <sup>[99]</sup> nos muestra con un sencillo ejemplo lo difícil que lo tienen los seguidores del libre albedrío: «Intente no pensar en un oso blanco. Inténtelo con todas sus ganas: no piense en un oso blanco. ¿A que no puede evitarlo?» Este es el sencillo experimento al que sometió Daniel Wegner, un profesor de psicología de Harvard, a sus alumnos. Después les pidió que hablaran durante cinco minutos sobre cualquier cosa que se les ocurriera: «mencionaron un oso blanco enseguida», comenta Wegner, y añade: «si después les pedía que pensarán en cualquier cosa, mencionaban más veces un oso blanco que a los alumnos que les dije que pensarán en él».

Un experimento tan simple como este nos revela lo difícil que resulta cumplir los deseos de nuestra mente.

En 1983, Benjamin Libet y sus colegas de la Universidad de California en San Francisco, realizaron un peculiar experimento: los

participantes debían observar un reloj cuya manecilla daba una vuelta completa cada 2,56 segundos. Mientras estaban atentos a la manecilla eran libres de flexionar la muñeca en el momento que quisieran. Lo único que debían hacer era tomar nota mentalmente de la posición de la manecilla cuando decidían mover la mano. En otra variante del experimento, los sujetos debían estimar en qué momento habían movido realmente la mano. Por su parte, Libet medía con electrodos la actividad eléctrica en las áreas motoras del cerebro y en los músculos implicados en la muñeca.

Libet descubrió que la actividad cerebral inconsciente que llevaba a la decisión consecuente de mover la muñeca comenzaba medio segundo antes de que el sujeto conscientemente decidiera moverla. Los descubrimientos de Libet sugieren que las decisiones tomadas por un sujeto son primero hechas en un universo inconsciente, y después traducidas a una «decisión consciente», y la creencia del sujeto de que esto ocurrió bajo su voluntad se debe únicamente a la visión retrospectiva del evento <sup>[100]</sup>.

Un viejo aforismo dice que el carácter es hacer aquello que debes hacer aun sabiendo que puedes hacer cualquier cosa. Y quizá esa sea la posición ideal en la controversia libre albedrío-determinismo. Hagamos lo que tengamos que hacer, aunque pensemos que podríamos haber hecho otra cosa (nos dejará el agradable poso de pensar que somos libres). Zanjamos aquí la cuestión (porque libremente así lo ha decidido mi «yo» consciente; no porque a mi inconsciente no le gusten las explicaciones prolijas y abundantes y decida ir más a lo concreto. O por lo menos eso creo).

Sigo con Alex. Sale del hospital donde se le aplicó el tratamiento y vuelve a casa para reencontrarse con sus padres, pero lo que encuentra es la primera sorpresa negativa de su nueva vida: otro chico ha ocupado su lugar en la casa y en el corazón de sus progenitores.

Alex abandona el hogar con los ojos vidriosos. Después de un breve paseo (en el que incluso piensa en el suicidio. Se ve su mirada fija en el fondo del mar), se le acerca el mendigo (Paul Farrell) al que golpeó brutalmente al comienzo de la película, con la misma solicitud de entonces: «¿Me das unos “acortantes”, hermano?». Mientras espera la respuesta, mira con detenimiento la cara de Alex. Para su desgracia, lo ha reconocido. Llama a sus compañeros mendigos y ahora es Alex el que recibe una monumental paliza. Cuando cree que lo van a matar, aparecen dos policías que dispersan a los mendigos, ¡oh, suerte, divina suerte! Pero...en uno de esos juegos tragicómicos del destino, los policías que lo salvan son Georgie y Dim, sus antiguos «drugos».

Dicen que la venganza es un plato que se sirve frío. Y eso es lo que deben pensar Georgie y Dim. Años después ha llegado el momento de hacer pagar a Alex, con enviarlo a la cárcel no se quedaron totalmente satisfechos, todas las humillaciones que este les infligió en el pasado. Lo llevan fuera de la ciudad, a un lugar en el que puedan golpearlo sin testigos indiscretos.

Humillado y abatido, la noche se abalanza sobre él. Una noche infernal que muestra que hasta los elementos están en su contra. Después de que los «drugos» lo abandonaran, Alex consigue llegar a una casa en la que espera ser auxiliado. Esa casa, como no podía ser de otra manera, para que Alex reciba el mismo castigo que ha ocasionado en el pasado, es la del escritor cuya mujer murió por los abusos que él y sus «drugos» cometieron.

Al escritor le han quedado secuelas de la paliza que recibió al compás de los acordes de *Singing in the rain*: está inválido.

A Alex le abre la puerta un fornido guardaespaldas, Julián (David Prowse, más tarde sería el encargado de dar vida al personaje de Darth Vader en la mítica saga de *La guerra de las Galaxias*), que lo introduce en la casa y lo lleva delante del escritor. Al principio no lo reconoce, sabe que es el chico que ha sido víctima de la «técnica Ludovico», ha visto una fotografía en los periódicos, pero no el violador de su mujer. En aquella ocasión Alex llevaba una máscara.

Ordena a Julián que prepare un baño para Alex. Quiere ayudar a que se recupere. Y esto por dos razones: porque considera que es su deber ayudar al prójimo y porque está en contra del Gobierno y sus nuevos métodos, por lo que decide utilizar el «estado» en el que se ha encontrado a su nuevo huésped para atacar al Gobierno por la violencia que ejerce sobre los ciudadanos.

Mientras Alex se está dando un baño comete un error que le costará caro: tararea *Singing in the rain*. El escritor, todo bondad y humanidad hasta ese momento, hemos escuchado una conversación telefónica en la que reivindica la necesidad de que el pueblo goce de libertad, de que ningún Gobierno pueda oprimirlo, cambia la expresión de su cara al ritmo de la canción de Arthur Freed y Nacio Herb. Acaba de darse cuenta de que el chico que acaba de recoger es el mismo que violó a su mujer. Todo cambia. Sus buenas intenciones del principio se invierten. Solo una cosa clama su corazón: venganza.

Una vez más Kubrick nos muestra, a través de los diferentes personajes que han ido apareciendo a lo largo de la película, su concepción antropológica, que está en las antípodas del «buen salvaje» de Rousseau.

Los personajes de Kubrick se acercan más al *homo homini lupus* hobbesiano. Parece que todos poseen el instinto de autodestrucción que, según Freud <sup>[101]</sup>, está ínsito en la naturaleza humana.

No encontramos bondad en los protagonistas de *La naranja mecánica*; sí violencia, afán de venganza, destrucción. Alex, los «drugos»,

el escritor, el ministro, el mendigo. Todos muestran que la violencia tiene más fuerza decisoria que el amor<sup>[102]</sup>.

Mr. Alexander (el escritor), ayudado por Julián y unos amigos que ha llamado para la ocasión, castigan a Alex de la manera más cruel. Lo encierran y con doloroso estruendo hacen sonar desde la habitación de abajo la *Novena Sinfonía* (*Bethoviana* de W. Carlos). Alex empieza a sentir náuseas, no puede aguantar el dolor que le causa la música de su admirado Ludwig Van Beethoven.

Golpea con la cabeza el suelo, el dolor es intenso. Muy intenso. Solo encuentra una solución al dolor: la muerte. Se deja caer desde un sexto piso, pero no muere.

En la siguiente escena oímos en *off* la voz de Alex y vemos su cuerpo envuelto en escayola.

Una psiquiatra intenta comprobar cuál es el estado mental de Alex después del accidente. Para ello le enseña unas imágenes que debe interpretar. Alex utiliza su soez y violento lenguaje de antes, salpicado de deseos sexuales, lo que nos indica que ya se ha curado, que el condicionamiento ha dejado de ejercer influencia sobre él. El golpe y la ausencia de más refuerzos (que la terapia se hubiera vuelto a aplicar) hacen que el condicionamiento desaparezca. Alex vuelve a ser el chabacano joven<sup>[103]</sup> que disfruta con la violencia, el sexo y la música de Beethoven.

Estamos ya en el final de la película. Alex recibe la visita del ministro del Interior. Este, ante los ataques recibidos desde la opinión pública y los periódicos, sugiere a Alex un pacto para que le ayude a elevar su popularidad y la de su Gobierno.

Le ofrece una serie de privilegios a cambio de que permita que lo fotografíen sonriente junto al propio ministro mientras suena la *Novena Sinfonía*, demostrando de esta manera que Alex está curado y que la «técnica Ludovico» no deja secuelas.

Por supuesto, el ministro ha llamado a numerosos medios de comunicación (suponemos que los afines) para que den testimonio de las excelentes relaciones entre el «sano» Alex y él, mostrando la manipulación que el Gobierno hace de los hechos. Ha abusado de un ciudadano, ha anulado su libertad, ha experimentado con él, casi lo conduce a la muerte y, ya en el colmo del cinismo, intenta «salir» en la foto adecuada. En esa que le redime de los pecados.

Lo que hace el ministro, con la aquiescencia del Gobierno, es lo que se entiende como violencia de Estado, esto es, el abuso de poder que los Estados ejercen sobre sus ciudadanos, a veces de manera flagrante como en el caso de Alex y otras de manera soterrada, sin percibirlo nosotros.

Los Estados son entes con cierta entidad ficticia, creados por los ciudadanos para que canalicen el desarrollo social y económico de los pueblos. Pero los Estados son eso y mucho más. Son configuradores de realidades, de sensibilidades y de formas diferentes de socialización. Todas las medidas que se toman desde el Estado influyen en el ciudadano, y habitualmente más de lo que somos capaces de entender o percibir.

Como bien señala Foucault<sup>[104]</sup>: «Quizá nos dan hoy vergüenza nuestras prisiones. El siglo XIX se sentía orgulloso de las fortalezas que construía en los límites y a veces en el corazón de las ciudades. Le encantaba esta nueva benignidad que reemplazaba los patíbulos. Se maravillaba de no castigar ya los cuerpos y de saber corregir en adelante las almas. Aquellos muros, aquellos cerrojos, aquellas celdas configuraban una verdadera empresa de ortopedia social.

A los que roban se les encierra; a los que violan se les encierra; a los que matan, también. ¿De dónde viene esta extraña práctica y el curioso proyecto de encerrar para corregir que traen consigo los Códigos penales de la época moderna? ¿Una vieja herencia de las mazmorras de la Edad Media? Más bien una tecnología nueva: el desarrollo del siglo XVI al XIX, de un verdadero conjunto de procedimientos para dividir en zonas, controlar, medir, encauzar a los individuos y hacerlos a la vez “dóciles y útiles”. Vigilancia, ejercicios, maniobras, calificaciones, rangos y lugares, clasificaciones, exámenes, registros, una nueva manera de someter los cuerpos, de dominar las multiplicidades humanas y de manipular sus fuerzas, se ha desarrollado en el curso de los siglos clásicos; en los hospitales, en el ejército, las escuelas, los colegios o los talleres: la disciplina. El siglo XIX inventó, sin duda, las libertades; pero les dio un subsuelo profundo y sólido, la sociedad disciplinaria de la que seguimos dependiendo».

El Estado y sus instituciones, como señala Foucault, son configuradores de nuevas subjetividades. La utilización que hace de la clasificación y de la ordenación crea nuevas formas de posicionarse en la sociedad, modificando nuestros hábitos de conducta y nuestra manera de percibir la realidad.

La violencia de Estado es lo que hemos visto en *La naranja mecánica*, la que ha sufrido Alex; pero también es la que sufre el ciudadano cuando el Estado toma medidas que oprimen su libertad, modifica sus condiciones de socialización o crea nuevas formas de clasificación y poder.

*The Luck of Barry Lyndon. A Romance of the last Century.* La novela escrita en 1844 por William Thackeray fue la elegida para la siguiente película.

Se publicó originalmente mediante entregas que aparecieron en la revista *Erase´s*. Años después, tras *La feria de las vanidades*, Thackeray presentó una edición modificada: *The Memoirs of Barry Lyndon*, que fue la que utilizó Kubrick.

Antes de comenzar a abordar la historia y sus posibles implicaciones filosóficas, un pequeño apunte sobre la estética del film <sup>[105]</sup>.

Kubrick quiso ser fiel al momento histórico que representaba y para ello utilizó muchos paisajes que corresponden a varios de los pintores más famosos de la época. Algunos imitaban pinturas de Thomas Gainsborough; los retratos familiares procedían de Joshua Reynolds; las escenas de caballos o caza correspondían a George Stubbs y los jugadores y los tipos grotescos estarían inspirados en las obras de Willian Hogarth.

También se puede apreciar en su estilo paisajístico la influencia de Thomas Lawrence o de John Constable.

De hecho, quiso ser tan fiel a los retratos de la época que hay dos o tres escenas en las que no hay actores, son decorados (cuando está contrayendo matrimonio Barry Lyndon es uno de ellos; otro es cuando el capitán Quinn, al principio de la película, le dice a Nora: «Os juro que aparte de vos y de otras cuatro más, mi corazón jamás sintió tan tierna llama»).

No obstante, señala Alberto Moravia <sup>[106]</sup> que Kubrick utiliza los pintores de la época no para reflejar cómo era esta realmente, sino cómo habría querido que fuese. Los pintores expresaron el sueño de orden, gracia, racionalidad y sensibilidad de un siglo cínico, insensible y, a veces, turbulento.

Hecho el apunte, vamos sin más dilación a la historia.

Un narrador que nos va a acompañar durante toda la película nos indica la situación familiar del protagonista: el inquieto Redmon Barry (Ryan O´Neal).

A los pocos segundos ya vemos una escena que compendia los dos puntos cardinales sobre los que va a girar la vida de Barry en el futuro: el juego y las mujeres (no incluyo el azar, porque este no depende de él. Lo que haga con el juego y las mujeres, en cierta medida sí). Aparece disputando una partida de naipes con su «pícara» prima Nora (Gay Hamilton), su primer amor. Su primera fuente de aflicción y la que marca, de alguna manera, el devenir de su vida. Su amor por ella (la lucha por su amor) es la primera elección de un árbol de decisión vital muy intenso. Comprimido en el tiempo, pero abundante en su extensión <sup>[107]</sup>.

La película es una sucesión constante de momentos en los que Barry tiene que ir eligiendo, construyendo de esta manera su arracimado árbol .

Los árboles de decisión vital son los itinerarios que vamos construyendo con las decisiones que vamos tomando. El tronco del árbol se forma cuando nacemos. Las primeras ramas crecen al amparo de nuestros padres y de nuestro entorno (amigos del colegio, lugar en el que hemos nacido, etcétera). Y ya cuando empezamos a tomar nuestras propias decisiones, es cuando verdaderamente el árbol toma la dirección elegida por nosotros. ¿Elegida por nosotros? Aparentemente sí, pero solo aparentemente. Es verdad que elegimos, y con cada elección bifurcamos nuestro árbol, pero en muchas ocasiones entre opciones que nosotros no hemos escogido <sup>[108]</sup>, el azar y la contingencia también se pronuncian en nuestro devenir.

Los árboles de decisión vital son los que hay que analizar para ver en qué momento hemos equivocado el camino <sup>[109]</sup>, o qué decisiones acertadas nos han llevado al lugar en el que ahora nos encontramos.

Nora, que le ha ganado la partida a Barry, le pregunta con disimulada indiferencia: «Y ahora, ¿cuál será mi premio?» Redmon, tímido y enamorado, no contesta. Ella le exige que se dé la vuelta y se ponga contra la pared, lo que aprovecha para esconder una cinta en su pronunciado escote. Después se levanta y le espeta un claro mensaje: «Me he quitado la cinta que llevaba al cuello y la he escondido en una parte de mi persona. Si la encuentras, puedes quedártela». Y, tras una pausa, añade «eres libre de buscarla donde te parezca». E insiste (Barry en esta fase de su vida no es muy avisado) «y tendré en muy poco tu interés si no la encuentras».

Barry la mira, pero solo acierta a acariciarle la mano. Únicamente un enamorado puede reaccionar así. Ella le dice que no ha mirado como es debido <sup>[110]</sup>. Barry repite que no la encuentra. Ella vuelve a insistir, le dice que le va a ayudar. Coge la mano de Barry y la coloca en su pecho. Él tiembla.

Hemos visto un encuentro entre una mujer que busca ser acariciada, amada, incluso «tocada» por su acompañante, y un enamorado que solo se rige por el lenguaje del amor. Un lenguaje paradójico que tiene sus propias reglas de funcionamiento. Esas que solo entienden los enamorados y en las que el absurdo no es un elemento ajeno. Stendhal lo explica muy bien: «Cuando se debe ver por la noche a la mujer que se ama, la espera de tan grande dicha hace insoportable todos los momentos que nos separan de ella. Una fiebre devoradora nos hace emprender y abandonar veinte ocupaciones. Miramos el reloj a cada momento, y nos sentimos encantados cuando vemos que han podido pasar diez minutos sin mirarlo; por fin suena la hora tanto deseada, y cuando estamos en su puerta, dispuestos a tocar, no nos preocupa no encontrarla; solo por reflexión nos sentiríamos afligidos.

Estas son esas cosas que hacen decir a las buenas gentes que el amor hace desvariar.

Es que la imaginación, violentamente retirada a ensueños deliciosos en que cada paso produce la dicha, es obligada a enfrentarse a la severa realidad.

El alma tierna sabe bien que en el combate que va a comenzar en cuanto la veamos, la menor negligencia, la menor falta de atención o de valor será castigada por una derrota que emponzoñará durante largo tiempo los ensueños de la imaginación» <sup>[111]</sup>.

Eso es el amor, según Stendhal: ensoñación versus realidad.

Y Redmon Barry prefiere sus ensoñaciones, su admiración, a la realidad que Nora le propone: su cuerpo. Aunque al final no le quede «más remedio» que besarla.

Por el país se extienden rumores de guerra, y por todos lados se oyen sonos militares. Una Compañía, con el capitán Quinn (Leonard Rossiter) al frente, visita la zona en la que viven Nora y Barry.

A las pocas horas lo vemos bailando con Nora, bajo la atenta mirada del celoso Barry. Ella se queda prendada. Mas que de él, de lo que representa.

Unos días después, en una comida familiar, nos anuncian que se va a celebrar la boda entre ambos. Todos lo festejan, excepto Barry que se levanta enfadado y lanza una copa sobre la cara del capitán. El duelo está servido.

Ambos disparan al mismo tiempo, pero es Barry el que acierta. En el suelo queda el capitán Quinn. Debe huir del país, ha matado a un hombre. Ya se bifurca de manera importante el árbol vital de Redmon. Como dice el narrador: «Qué distinto habría sido el destino de Barry si no se hubiese enamorado de Nora y no hubiera arrojado la copa de vino a la cara del capitán Quinn».

Debe abandonar el país y comenzar una nueva vida, a una edad muy temprana.

Barry se despide de su querida madre y marcha hacia Dublín. La vida de verdad ha comenzado. Hasta ese momento, la protección de su madre servía de seguro escudo ante los verdaderos problemas que puede encontrar un joven en un país con una guerra en ciernes.

En el camino es asaltado por dos de los ladrones más educados que jamás hayamos visto en la historia del cine. Con una cortesía y unos modales exquisitos el joven Barry es desposeído de todo cuanto lleva.

El carrusel en el que se convierte la vida de Redmon desde que disparó al capitán Quinn vive uno de esos momentos en los que se posa debajo; aunque subirá y bajará, y volverá a subir y bajar.

Asiste de manera casual a un reclutamiento en el que prometen dinero y gloria. Dos cosas que perseguirá a lo largo de su vida. No se puede resistir. Se alista. Esto le servirá para alejarse aún más de la policía, teme ser capturado por el asesinato del capitán. Y como bien señala el narrador: «El Rey Jorge tenía demasiada necesidad de soldados como para preocuparse de su procedencia».

Casualmente, como ocurre casi todo en la película, se encuentra con el que fuera su testigo en el duelo fatal, el capitán Grogan (Godfrey Quigley), el mismo actor que hacía de capellán en *La naranja mecánica* <sup>[112]</sup>. Este le desvela un secreto sobre el pasado de Barry (pero yo no lo haré aquí).

Primera batalla para Barry, ha comenzado la conocida como Guerra de los VII años <sup>[113]</sup>.

El capitán Grogan recibe un disparo de los franceses y muere, no sin antes despedirse de Barry y confesarle su aprecio. Ver la muerte tan de cerca hace que la guerra pierda su carácter de ensoñación, su poderoso halo, y Redmon empiece a percibirla como algo peligroso de lo que es mejor alejarse.

Y la oportunidad se le presenta. Aprovecha que dos Oficiales se están dando un baño para coger el uniforme, el caballo y el salvoconducto de uno de ellos para huir.

En su desertión se encuentra una avanzadilla del ejército prusiano, al mando del capitán Potzdorf (Hardy Kruger). Este le interroga

En su descripción se encuentra una avanzada del ejército prusiano, al mando del capitán Potzdorf (Hardy Krüger). Este le interroga a Barry, que se dirigía a Holanda (terreno neutral), afirma que se dirige a Bremen, lugar al que le conduce el salvoconducto que robó. El capitán también se dirige a Bremen. Al sospechar de la identidad de Barry le ruega que le acompañe.

Ya en Bremen, Potzdorf descubre la farsa de Barry y le obliga a alistarse en el ejército prusiano; la otra elección del árbol vital era peor: el calabozo y quizá la muerte.

En una de las batallas en las que interviene tiene la oportunidad de salvar la vida a Potzdorf, lo que hará que cambie sustancialmente su suerte. Recibe una medalla y Potzdorf, cuando acaba la guerra, lo recomienda para el Servicio Secreto de la policía, lo que hará que su vida vuelva a girar ciento ochenta grados. Potzdorf le presenta a su tío, el ministro de policía, y este le encarga que vigile a un caballero que ha llegado a Berlín al servicio de la Emperatriz de Austria. El caballero es Chevalier (Patrick Magee).

El ministro sospecha que Chevalier es irlandés, no alemán, y que ha llegado a Berlín como espía. Quiere que Barry entre a su servicio para espíarlo.

Barry se presenta ante Chevalier y mientras este lee sus referencias se opera en Barry un cambio, en apariencia, imprevisible.

Redmon confiesa sus «pérfidas» intenciones ante Chevalier, se lo cuenta todo. Jugándose algo más que su integridad: su vida. Si alguien se entera, Barry está perdido.

Ha realizado esta peligrosa acción sin esperar nada a cambio. No tenía por qué hacerlo, no iba a extraer ningún beneficio de su declaración. ¿Por qué lo hizo? ¿Qué motivó en Barry la confesión?

Daniel H. Pink en *La sorprendente verdad sobre qué nos motiva*<sup>[114]</sup> nos lo aclara un poco. Él bifurca las motivaciones en dos (externa e interna) y nos muestra, utilizando para ello numerosos ejemplos, que es la interna la que realmente funciona.

Según Pink, «el palo y la zanahoria»<sup>[115]</sup> (motivación externa) son unos pésimos sucedáneos de motivación que sirven, exclusivamente, en tareas muy rudimentarias; pero cuando es la mente la que interviene nada es rudimentario.

Barry recibe los estímulos que señala el narrador: «La magnificencia y la grandeza del porte de Chevalier, junto con el afecto que le provoca que sea de su país (lleva mucho tiempo sin ver a un compatriota), desencadenan la sorprendente respuesta de Barry». Su motivación extrínseca (la que nos viene desde fuera) es ascender de la mano del ministro de policía, con los favores que vaya realizando. Pero esta no es la motivación que realmente mueve al hombre a actuar. La extrínseca nunca podrá vencer a la que nace de dentro, a esa que emerge de nuestro interior y cuya recompensa es la satisfacción que encontramos en la propia acción.

La motivación de Barry en su actuación es intrínseca, quiere ser amigo de Chevalier y lo que es más: como el propio Chevalier. Lo anuncia el narrador: «Decidió que siempre se comportaría como un caballero». El altivo porte y la elegancia en las maneras que exhibe Chevalier ejemplifican el ideal que Barry siempre ha perseguido.

La motivación intrínseca es Chevalier y estar cerca de todo lo que él representa; la extrínseca es hacer méritos para que el ministro de policía lo ascienda socialmente. En este combate, y en casi todos, vence la motivación intrínseca.

Pink utiliza varios ejemplos para reflejar lo anterior. Leamos uno de ellos: «Imagina que estamos en 1955. Te sientas con una economista, una prestigiosa profesora de Ciencias. Le dices: “Tengo una bola de cristal que puede adivinar el futuro a quince años vista. Me gustaría poner a prueba tus poderes de predicción”. Ella se muestra escéptica, pero decide seguir adelante con tu ‘juego’. Continúas: “Voy a describir dos nuevas enciclopedias; una que acaba de salir y otra que saldrá dentro de unos años. Tienes que predecir cuál de ellas tendrá más éxito en 2010”. “Adelante”, invita ella. “La primera enciclopedia es Microsoft. Como sabes, Microsoft es ya una empresa grande y muy rentable, y con el lanzamiento este año de Windows 95 está a punto de convertirse en un coloso de nuestra era. Microsoft financiará esta enciclopedia. Pagará a escritores y editores profesionales para que redacten artículos sobre miles de temas. Luego Microsoft venderá la enciclopedia en CD-Rom y más tarde *on line*».

La segunda enciclopedia no será iniciativa de ninguna empresa. La crearán decenas de miles de personas que escribirán y editarán sus artículos por placer. Estos amantes del ocio no necesitarán tener ninguna cualificación especial para participar, y nadie recibirá ni un solo euro, ni un dólar, ni un yen por escribir o corregir artículos. Los participantes colaborarán con su trabajo – a veces de hasta veinte y treinta horas semanales- de forma gratuita. La enciclopedia, que existe *on line*, también será gratuita: no se cobrará a nadie por usarla”.

Ahora – le dices a la economista – imagínate dentro de quince años. Según mi bola de cristal, en 2010, una de estas dos enciclopedias será la mayor y más popular en todo el mundo y la otra habrá muerto. ¿Cuál es cuál?».

En 1955, afirma Pink, dudo que pudiéramos encontrar ni un solo economista en ninguna parte del planeta Tierra que no hubiera elegido el primer modelo.

Pero ya sabemos cuál fue el desenlace. El 31 de octubre de 2009 Microsoft decidió desconectar su MSN Encarta. ¿Qué ocurrió? Ocurrió, según Pink, que los humanos funcionamos de manera muy diferente a como se ha pensado hasta ahora. En realidad lo que anhelamos como individuos es la libertad de dirigir nuestra vida, dominar la disciplina por la que tenemos vocación y ser capaces de lograr objetivos que lleguen más allá de nosotros mismos (autonomía, maestría y fines, los tres pilares de la motivación intrínseca).

Wikipedia no es el único caso, es un ejemplo de lo que se conoce como modelo *open source* o de código abierto. Cuando entras en Internet con Firefox estás utilizando un buscador web gratuito del código abierto, creado casi exclusivamente por voluntarios de todo el mundo. O si entramos en el departamento de «IT» de una gran empresa de cualquier país y buscamos cómo hacer una visita guiada. Es muy posible que los servidores de los ordenadores corporativos de los programadores no remunerados funcionen con Linux, un software diseñado por programadores no remunerados.

Wikipedia funcionó porque cumple las tres condiciones que se dan en la motivación intrínseca: autonomía, eran sus propios jefes, maestría, siempre estaban motivados para hacerlo mejor y fines, aquí sale el altruismo humano, ayudaban a los demás con su trabajo.

La motivación extrínseca ayuda, pero solo se rendirá al máximo cuando esté la intrínseca a pleno rendimiento. El ser humano solo es capaz de dar lo mejor de sí cuando realmente quiere que así sea. Cuando siente y ama lo que hace.

Barry Lyndon se dejó llevar por la motivación intrínseca (quería ser igual que Chevalier y estar cerca de él). Eso le lleva a cometer la locura de decirle cuál es su verdadera misión. La motivación que le viene desde fuera ha sido derrotada, porque «el palo y la zanahoria» a veces fallan. Lo que queremos sale con fluidez desde dentro. Y, sin embargo, lo que nos imponen se suele realizar sin apremio.

Este tipo de motivación que describe Pink funciona en entornos abiertos (aquellos en los que el trabajador puede desarrollar sus capacidades). ¡Y qué entorno es más abierto que aquel en el que interviene el corazón del ser humano!

Barry y Chevalier llegan al acuerdo de transmitir información al ministro, pero sesgada e interesada.

Redmon encuentra en Chevalier, jugador muy experimentado (y un poco tramposo) el compañero ideal. La persona con la que aprender a desenvolverse mejor en sociedad, y a ganar dinero de manera fácil y rápida.

Ante las sospechas de que Chevalier se va a batir en duelo con un noble alemán, le obligan a abandonar el país. Lo que hace sin ofenderse, incluso con gusto. Con una pequeña argucia consigue que Barry le acompañe. Se dedican a recorrer Europa jugando a las cartas... y ganando.

Pero a Barry le llega el momento de establecerse en el mundo de una manera más cómoda y segura, sin que los avatares y peligros del juego mantengan su tranquilidad en una continua noria.

Decidido a buscar una mujer que le proporcione el estatus y el poder social que anhela, Barry ha pasado del romanticismo al pragmatismo. Los años han sido el motor del cambio. Y la encuentra. Una mujer casada que no tarda en enviudar. La condesa Lyndon (Marisa Berenson). Una bella mujer de inmensa fortuna.

En una partida de cartas en la que están sentados el uno frente al otro, sus ojos coinciden y el corazón de ella y la mente de él también. Ella se enamora, él quiere casarse. Escena en la que apenas hablan, pero en la que la música, el *Andante con moto del trío con piano en si bemol* de Franz Schubert, lo dice todo.

El marido de la señora Lyndon fallece de manera repentina y Barry se casa con ella...y con su hijo. El hijo de Sir Charles Lyndon es muy importante en el devenir de nuestro aventurero. Su relación con Redmon hace que el árbol vital de este se bifurque con virulencia hacia terrenos baldíos.

INTERMISSION

PARTE II.

RELATO DE LOS INFORTUNIOS Y DESASTRES QUE LE ACONTECIERON A BARRY LYNDON.

15- Junio-1773. Boda de Redmon Barry. Pasa a llamarse Barry Lyndon.

Ya desde los primeros instantes se aprecia cuál va a ser el papel de la señora Lyndon: secundario. Para ser más precisos: ninguno. Será engañada y ninguneada numerosas veces.

Desde el comienzo, la relación con el hijo de Lady Lyndon, Lord Bullingdon (Leon Vitali) es lo más destacado del matrimonio. El niño nunca ha querido a Redmon, y es lógico, si se tiene en cuenta que el niño siente adoración por su madre. Son numerosos los castigos a los que somete Barry a Lord Bullingdon hasta que este, ya en edad adulta, abandona la casa.

Barry, inducido por unos comentarios de su madre, empieza a «mover los hilos» para conseguir un título (Lord Lyndon, sugiere su madre) y asegurar su futuro. Y a eso, con todas sus fuerzas y dinero, presta su atención. Empieza a dar fiestas, a hacer regalos, a comprar arte (como señal de distinción) y todo lo que sea necesario para conseguir su fin, que ha llegado a convertirse en una obsesión. Una obsesión que se acrecienta con la misma intensidad con la que disminuyen los ahorros familiares.

Ahondemos un poco más en el personaje de Lord Bullingdon, el hijastro de Barry. Es fundamental en la biografía de este último, el que desencadena su descenso a los abismos. La vuelta atrás en su escalafón social.

Desde el primer momento ha sentido rechazo por lo que Barry representa. Por su educación, por su inmoral forma de vida, por los desplantes hacia su madre. Redmon Barry es el paradigma de todo lo que él no quiere ser.

Comparte estudios con el hijo de Barry, Brian (su hermanastro, ocho años menor que él), un niño jovial y alegre, lo que no siempre es recomendable para los caracteres pausados y tranquilos. Un enfrentamiento con Brian, al que termina golpeando, dispara la furia de Barry, que castiga severamente sus posaderas con una vara. Es el límite. Lord Bullingdon ya no aguanta más humillaciones. La siguiente se la infligirá él a Barry.

Durante un concierto en el que Barry ha invitado a sus famosos y poderosos amigos (un cuarteto de cuerda interpreta el *Adagio del concierto para dos claves BWV 1060* de Bach), Lord Bullingdon, acompañado de Brian, interrumpe el cadencioso Adagio para decirle a su madre el tipo de hombre que es Barry Lyndon. Miserable, mezquino, villano, rufián, insolente y advenedizo irlandés de origen plebeyo son algunas de las lindezas que el hijastro le dedica a su avergonzado padrastró.

Barry, humillado y ofendido, pierde el control. La situación es superior a él. Se abalanza sobre Lord Bullingdon y le golpea con inusitada violencia.

A partir de ese momento Barry cae en desgracia en sociedad. Ya nadie quiere la compañía del plebeyo y violento irlandés.

Sigamos con Lord Bullingdon. Meses después de abandonar el hogar familiar se entera de que su madre está muy enferma (ha intentado suicidarse) y de que la ruina económica está a punto de llegar a su casa, si es que no lo ha hecho ya. Delante de unos testigos se reprocha en voz alta su propia conducta: «Si mi madre hubiera muerto, yo habría sido tan responsable como si le hubiese administrado la estricnina yo mismo. Porque para eterna deshonra de mi nombre, he permitido por cobardía y debilidad, que los Barry establecieran una brutal y violenta tiranía sobre nuestras vidas que ha causado el infortunio de mi madre...Mis amigos dicen compadecerme, pero a mis espaldas sé que me desprecian. Y les sobra justificación».

Un análisis severo de en qué tipo de persona se ha convertido. ¿Por qué se equivoca uno en las decisiones vitales? ¿Por qué acaba transitando por un camino que no le gusta?

El individuo desarrolla a lo largo de su vida preferencias éticas. Las preferencias éticas son preferencias acerca de las preferencias reveladas en nuestra conducta, es decir, son en realidad metapreferencias; con ellas se otorga o retira el beneplácito a nuestros actos. No es una preferencia ética que nos guste Bach, pero sí lo es que nos guste que nos guste Bach.

A veces las metapreferencias no logran imponerse en nuestra conducta. A Lord Bullingdon no le gustó dejar sola a su madre con Barry. No está contento con su decisión. Él tiene unas preferencias éticas (ser honrado, educado y valiente) y dentro de sus metapreferencias están también esos valores. Estas metapreferencias concretas tienen una relación estrecha con la autoimagen que uno anhela para sí y con los problemas que surgen si esa autoimagen predilecta resulta desmentida por la conducta efectiva del sujeto, es decir, en los casos de debilidad de la voluntad.

Y en este caso, Lord Bullingdon ha defraudado su metapreferencia. No le ha gustado cómo se ha comportado, por lo que termina afirmando delante de los dos testigos presentes: «No obstante, sé lo que debo hacer y lo voy a hacer. Cueste lo que cueste». Unas palabras que son dichas en voz alta, para otorgarles cierta obligatoriedad de acción. Él quiere que su acción se acerque a su ideal de vida, a sus metapreferencias (quiere ser valiente), y una manera de forzar la acción (de obligarse a ella) es pronunciar su intención delante de testigos, lo que dificulta la deserción del ideal. Al no estar seguro de la fuerza de su voluntad, ayuda a su ánimo y a su carácter con este compromiso público <sup>[116]</sup>. Es parecido a lo que se conoce como profecía autorrealizativa, esto es, aquella predicción que, una vez hecha, es en sí misma la causa de que se haga realidad <sup>[117]</sup>.

Lord Bullingdon dice que «sabe lo que debe hacer y que lo va a hacer. Cueste lo que cueste». Va a «ajustar cuentas» con Barry Lyndon (profecía), y tiene la creencia y el valor necesario para hacerlo (por lo que, supuestamente, lo realizará).

No se pierdan el duelo que se deriva de esta profecía autorrealizativa entre Lord Bullingdon y Barry Lyndon. Cuestiones interesantes (valor, miedo, traición, cobardía) van a salir a nuestro encuentro desnudas de cualquier ornato.



Volvemos atrás con Redmon Barry. Ya caído en desgracia, es una traición por nuestra parte que también nosotros nos olvidemos de él. Cuando a alguien le ha visitado la desgracia por primera vez, parece que esta ya puede entrar en su casa sin ni siquiera llamar. Y eso es lo que le ocurrió a Barry, con el matiz de que lo hizo con una virulencia terrible.

Le sobrevino la peor de todas: la pérdida de su hijo Brian, su gran amor y su gran ilusión, su único consuelo en la desdicha.

Escenas de gran emotividad acompañan al espectador.

Ryan O'Neal, en algunos momentos de la película discutido y discutible, actúa de manera impecable, brillante incluso. Nos transmite con gran intensidad la pena y el dolor que la muerte de su hijo le han producido.

*Sarabande* de Handel, la composición que más se repite en la película, es triste y sentido testigo de ese momento.

Barry está destrozado, como no podía ser de otra manera. Su dolor es inconsolable y el único alivio que encuentra es el que le proporciona la bebida. Su madre, revela el narrador, es la única que permanece a su lado en la desdicha.

Barry Lyndon recuerda mucho a dos de los grandes personajes de la literatura francesa, y mundial: Julián Sorel (*Rojo y Negro*) y Fabricio del Dongo (*La Cartuja de Parma*)<sup>[118]</sup>.

Sus continuas vivencias, su atrevimiento, sus ganas de ascender socialmente, la noria en la que se convierte su vida, hacen de Redmon Barry otro posible personaje inmortal en las manos de Stendhal. Y el más fiel exponente de aquella afirmación de Sartre: «El hombre no tiene esencia, tiene existencia».

Terminamos el análisis de esta película, alabada y criticada por igual, ganadora de cuatro Oscar y perdedora en lo comercial (recaudó mucho menos de lo que costó), resaltando su fuerza visual y su extraordinaria banda sonora.

*Sarabande* de Handel, *Concierto para dos clavicémbalos y orquesta en do menor* de J. S. Bach, *Trío para piano en si bemol* y *Danza alemana nº1 en do mayor* de F. Schubert, *Concierto para violonchelo en si menor* de A. Vivaldi, *Idomeneo* de W.A. Mozart, entre otros, iluminan con una extraordinaria sonoridad la película.

La música clásica y Kubrick siempre guardaron una excelente relación. Sobre todo el Kubrick de la segunda parte de su filmografía<sup>[119]</sup>. *2001 Una odisea del espacio*, *La naranja mecánica*, *El resplandor*, la propia *Barry Lyndon*, e incluso *Eyes wide shut*, dan fe de ello.

## EL RESPLANDOR (1980)

Suena el *Dies Irae de la Sinfonía Fantástica* de Berlioz<sup>[120]</sup> (adaptación de Wendy Carlos). Un coche se adentra en la inmensidad de unas montañas que zigzaguean, como también lo hace la vida. Mientras el coche avanza hacia, parece, el fin del mundo, unos sonidos que asemejan chillidos se unen a la sobrecogedora música. El marco es inmenso, y los protagonistas diminutos. Montañas imponentes y escarpadas zarandean el coche que se aleja de la civilización. Un hotel majestuoso y un poco siniestro les espera. Sí, estamos frente al hotel *Overlook* y la película se llama *El resplandor*.

### La entrevista

Jack Torrance (Jack Nicholson) llega al hotel *Overlook* para realizar una entrevista de trabajo. El hotel, debido al crudo invierno, cierra sus instalaciones durante cinco meses y necesitan que alguien se haga cargo del mantenimiento. A Jack, pese a la excesiva soledad que lleva implícito el trabajo, le gusta. Incluso lo necesita, está intentando escribir un libro.

Al director del hotel, Stuart Ullman (Barry Nelson), le ha gustado Jack. Antes de firmar el contrato considera que debe informarle de la terrible tragedia que ocurrió allí en el invierno de 1970: «Mi predecesor en este puesto contrató a un tal Jack Grady aquel invierno. Grady vino con su mujer y sus dos hijas de unos ocho y diez años. Consiguieron este trabajo con unas magníficas referencias y, según me habían contado, se trataba de un tipo totalmente normal. Pero conforme avanzaba el invierno, algo extraño sucedió que le hizo perder completamente la razón. Atacó a su familia y los mató a todos con un hacha. Después los amontonó en una habitación del ala oeste y, a continuación, se disparó con una escopeta en la boca...».

Jack le dice que no se preocupe, que eso no le pasará a él.

### Día de cierre

Jack acepta. Vuelve a por su mujer Wendy (Shelley Duval) y su hijo Danny (Danny Lloyd). Los tres llegan al hotel para instalarse definitivamente.

Mientras Ullman le enseña las instalaciones a Jack, Wendy y Danny acompañan al cocinero Hallorann (Scatman Crothers). Este, aprovechando un momento en el que se queda a solas con Danny, le confiesa que se ha dado cuenta de que tiene ciertos poderes. «El resplandor», como lo llamaba la abuela de Hallorann.

Danny es capaz de ver cosas que los demás no perciben y ya se ha encontrado a algún huésped inesperado en el hotel. Concretamente, a las dos tranquilas, uniformadas e inquietantes hijas del anterior vigilante.

Estas niñas, con su imperturbabilidad, hieratismo y mirada fija, provocan en el espectador una especie de parálisis de tal impacto que hace que su imagen les acompañe ya el resto de sus vidas. El luminoso azul del traje, que contrasta con la oscuridad que transmite la película, ayuda a ello.

Danny le pregunta a Hallorann qué ocurrió en la habitación 237<sup>[121]</sup>. El cocinero no contesta a su pregunta, pero sí le dice que no se acerque nunca. Esta conversación ya nos ha situado en el lugar más importante de la película. Donde ocurrieron los trágicos sucesos del invierno de 1970.

Una imagen con unas letras impresas nos avisa de que ya ha pasado un mes. Kubrick haría esto ocho veces durante el film para ayudarnos a contextualizar cronológicamente los hechos (Entrevista, Día de cierre, Un mes después, Martes, Sábado, Lunes, Miércoles, Cuatro de la tarde).

Jack Torrance se encuentra estancado en su proceso creativo. Cuando Wendy le pregunta por el libro, si tiene ideas, Jack le contesta que sí, pero ninguna buena, avanzando el posible desenlace de la película (siguiendo el mismo proceder que ya utilizó Kubrick en *Lolita*. Frases, afirmaciones, que resultan premoniciones).

Jack ha cambiado la rutina horaria, ha perdido la disciplina y trabaja menos. Su cuerpo y su mente empiezan a visitar el peligroso hábitat de la desidia.

El proceso de creación está parado. Empieza a ponerse nervioso. Se ve la máquina de escribir sola y a Jack lanzando una pelota con fuerza sobre la pared del salón en el que suele escribir. Al desconcertado escritor le acechan dos enemigos: un exceso de soledad mal utilizado y la dolorosa frustración que le genera su incapacidad creativa.

## Tuesday

Danny pasea con su pequeño triciclo por los inquietantes pasillos del hotel. Se para frente a la habitación 237, el *Adagio de Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bela Bartok nos mantiene en tensión. Se levanta del triciclo, gira el pomo de la puerta... pero las voces de su interior (su amigo Tony, como él lo llama) le avisan, no debe entrar.

Inmediatamente después vemos a Jack tecleando, parece que las ideas, por fin, han acudido a él. Pero solo parece, como comprobamos más adelante.

Llega Wendy, amable y cordial, a darle un poco de conversación. Pero Jack se lo recrimina. No quiere que le interrumpa. Le habla con malos modos, muy malos modos: «Wendy, deja que te explique una cosa. Cada vez que vienes aquí y me interrumpes, pierdo la concentración, entonces me distraigo y tardo mucho tiempo en volver a coger el hilo, ¿comprendes?...Vamos a fijar una norma: siempre que esté aquí y tú oigas la máquina (teclea) o aunque no oigas la máquina, sea la jodida cosa que esté haciendo, si estoy aquí significa que estoy trabajando y significa que no debes entrar. ¿Serás capaz de entenderlo?».

Una sorprendida y atemorizada Wendy responde con una lacónica afirmación. Jack termina su reprimenda con un: «¿Por qué no empiezas ya y dejas de joderme?».

El mal ya se ha instalado en Jack, solo tardará unos días más en estallar con toda su aterradora realidad. ¿Pero qué ha ocurrido para que un padre de familia amable y educado, en apariencia con una buena relación con su mujer y su hijo, esté a punto de convertirse en un despiadado asesino? ¿Qué ha cambiado en el interior de Jack Torrance?

Dos cambios, uno exterior y otro interior, han hecho que el débil andamio emocional que aguantaba la estabilidad de Jack se haya derrumbado: 1º) El exceso de soledad. Son muchos días sin comunicarse con alguien que no sea Danny o Wendy (con ellos ya lo tiene casi todo hablado. Son pocas las ideas o noticias que le puedan contar que introduzcan alguna novedad en la rutinaria vida de Jack). 2º) La sensación de frustración por no ser lo que él pensaba que podía llegar a ser: un escritor. Empieza a comprobar que es un fracasado.

La esperanza y la ilusión, que le iban a permitir mantener su mente centrada en un objetivo, están a punto de desmoronarse. ¿Qué le

queda a Jack? ¿A qué se puede «agarrar» si su presente es desolador, incluso muy pesado<sup>[122]</sup>, y su futuro no existe? No puede visualizar un futuro cuando el presente es unerial. Solo le queda ir al pasado. Y viajar al pasado con una nave en la que los compañeros de viaje son la soledad y la frustración, solo puede conseguir que en ese pasado únicamente aparezca lo negativo.

Si se viaja atrás en el tiempo, desde la amargura, los recuerdos que acudirán a nosotros estarán envueltos en el halo que crea la propia amargura. Nuestra memoria es contextual (el contexto es lo que más influye. La situación, y todo lo que haya en ella, es la que suele provocar la aparición del recuerdo) y asociativa, un recuerdo nos suele llevar a otro.

Si el posicionamiento de base es negativo, es posible que la reminiscencia que aparezca también lo sea. ¿Qué recuerdos acuden a la amargada mente de Jack? Las frustraciones de la relación en pareja (lo apreciamos más adelante, en dos conversaciones distintas), los rencores acumulados contra Wendy (en alguien tiene que descargar la culpa de su fracaso vital. El proceso de racionalización, que diría Freud).

Y por encontrarse en el lugar en el que se encuentra y por asociación de ideas, acude a su mente la terrible tragedia que ocurrió en el hotel en 1970. Los elementos (familia con hijo) y la situación son muy similares. Es inevitable que este suceso empiece a llamar a la puerta de la conciencia de Jack.

Mientras ha mantenido cierto equilibrio emocional ha conseguido alejarlo de él, ha mantenido una censura mental fuerte, pero ya no le quedan apenas fuerzas. La locura amenaza con apoderarse de su débil psique. La situación, el contexto y la realidad terminan por derrotarle. Es lo que según Phil Zimbardo se conoce como «Efecto Lucifer»<sup>[123]</sup>: el hecho de que personas buenas se conviertan, debido al contexto, en perversas.

Zimbardo sostiene que las causas de la conducta perversa no hay que buscarlas tanto en las características de la personalidad como en el impacto que sobre ellas ejercen las poderosas fuerzas institucionales, o contextuales, que conforman el ambiente en el que se encuentra.

Es decir, no es malo Jack Torrance, sino la situación, que hace aflorar en Jack lo peor de su personalidad. Es el contexto el que convierte a Jack en lo que posteriormente llega a ser: un esquizofrénico.

Zimbardo, a través de su famoso experimento de la prisión de Stanford<sup>[124]</sup>, nos muestra la capacidad de la mente para convertir a cualquiera de nosotros en amable o cruel, generoso o egoísta, villano o héroe, debido al poder de las situaciones<sup>[125]</sup>.

A Jack Torrance no lo tienen preso, ni lo castigan físicamente, como en el experimento de Stanford, pero sí que los elementos del contexto (la situación, la soledad, la frustración, el retorno al pasado, el rencor) lo llevan a introducirse en el peligroso camino de la locura; uno en el que no suele haber retorno.

El experimento de Stanford intentó determinar qué ocurre cuando pones a gente buena en un lugar malvado. Zimbardo, junto a dos estudiantes de Stanford, Craig Haney y Curtis Bank, creó un ambiente carcelario muy realista. Una «mala cesta» en la que colocaron a veinticuatro individuos voluntarios, seleccionados entre estudiantes universitarios, para un experimento de dos semanas. Los elegiría de entre setenta y cinco voluntarios que pasaron una batería de test psicológicos. Tirando una moneda al aire se eligió quién iba a desempeñar el papel de preso y el de guardia. Naturalmente, los prisioneros, vivían allí de noche y día, y los guardias hacían un turno de ocho horas. Al principio no pasó nada; pero la segunda mañana los prisioneros se rebelaron, los guardias frenaron la rebelión y después crearon medidas contra los prisioneros «peligrosos». Desde ese momento, el abuso, la opresión, e incluso el placer sádico en humillar a los prisioneros, se convirtió en una norma. A las treinta y seis horas un prisionero tuvo un colapso emocional y tuvo que ser liberado; y volvió a ocurrir a otros prisioneros en los siguientes cuatro días. Chicos buenos y normales se habían corrompido por el poder de su papel, y por el soporte institucional para desempeñarlo que los diferenciaba de sus humildes prisioneros. El experimento se tuvo que parar antes de tiempo, a los seis días, porque cada vez estaba más fuera de control.

Las circunstancias de Jack, todo lo que le rodea, unido a la debilidad de su mente, le hacen cambiar y convertirse en lo que jamás hubiera querido o imaginado.

Su mirada, mientras Wendy y Danny juegan en la nieve, nos muestra que el hombre simpático que aparece al principio de la película y que va a trabajar en el mantenimiento del hotel, no tiene nada que ver con el actual. Jack Nicholson es la viva imagen de la locura (para algunos sobreactúa, está excesivamente histriónico, pero para otros, entre los que me encuentro, realiza la mejor interpretación de su larga vida cinematográfica).

## Saturday

Danny, en uno de sus habituales e intranquilizadores recorridos por los pasillos, se vuelve a encontrar con las turbadoras gemelas. Ellas le hablan y le dicen que las acompañe a jugar (Danny es el único que las ve). Las palabras de las gemelas se van intercalando con las

visiones que acuden a la mente de Danny, en las que se reflejan los hechos que acontecieron en aquel sangriento invierno.

## Monday

Danny le pregunta a Jack, volviendo a anticipar acontecimientos:

- Papi, nunca nos harías daño a mamá y a mí, ¿verdad?
- ¿De qué hablas? ¿Eso es lo que te ha dicho tu madre?
- No, papá.
- ¿Estás seguro?

La pregunta de Danny ha hecho que un oscurecido recuerdo del pasado se haga presente. Es lo que decíamos de la memoria asociativa. Pensar en la posibilidad de hacer daño a Danny trae a colación el recuerdo de cuando Wendy culpó a Jack, de manera injusta, de haber golpeado intencionadamente al niño. Esta acusación le hizo mucho daño a Jack (lo confiesa en una conversación posterior), y fue la causante de que se generara en él cierto rencor hacia Wendy.

Volver a pensar en eso, traer al presente ese desagradable pensamiento en su contexto actual, dispara los mecanismos de odio y venganza en Jack.

## Wednesday

Wendy, que está comprobando las calderas, oye unos gritos provenientes de la «sala del Colorado», lugar de trabajo de su esposo. Se acerca y ve que es el propio Jack que está teniendo una pesadilla. Le confiesa que en el sueño la mataba a ella y a Danny, «os cortaba en trozos».

Sigmund Freud entra en escena, los sueños como manifestación de la realización de deseos<sup>[126]</sup>. Freud, en *La interpretación de los sueños*<sup>[127]</sup>, distingue en un sueño entre el contenido manifiesto (aquel que se nos muestra en el sueño) y el contenido latente (significado verdadero). En los sueños, aunque disminuida, existe la censura, y esta provoca que aparezca una distorsión del contenido, lo que a veces dificulta su interpretación. No obstante, en el sueño de Jack coinciden el sentido manifiesto y el latente.

La mente de Jack, cuando la censura se ha relajado (lo que ocurre durante el sueño) se atreve a confesarse de lo que es capaz: de matar a Wendy y a Danny. El hecho de que coincidan muestra que es una reacción a una vivencia del día, un deseo incumplido. Son los sueños en los que no aparece la desfiguración<sup>[128]</sup>.

Danny se acerca a sus progenitores y Wendy comprueba que lleva una herida en el cuello (posiblemente hecha en la habitación 237, en la que acaba de entrar). Wendy cree que ha sido Jack, se lo reprocha y...termina de activar la bomba de relojería en la que se ha convertido su mente.

Jack empieza a ver a los fantasmas que habitan el hotel, y a hablar con ellos. Incluso con Grady (Philip Stone), el vigilante que mató a su familia. También aparece, cómo no, el actor que más veces ha intervenido en películas de Kubrick: Joe Turkel (interpreta el papel de barman).

Hallorann, el cocinero, después de una «conversación extrasensorial» con Danny, sabe que en el hotel están ocurriendo cosas nada agradables. Intenta comunicar con la policía, pero fracasa («el número marcado está averiado»). Cuando Wendy empieza a ver que las cosas no van como ella quiere, también intenta comunicar con el exterior, y en su primera tentativa falla. Vuelven a aparecer las máquinas en las películas de Kubrick como algo de lo que no te puedes fiar.

Asistimos, después de una perturbadora visita de Jack a la habitación 237, a un enfrentamiento entre él y Wendy. Más bien a una diatriba de Jack: «Eso es lo tuyo, joderme. Inventarte un problema cuando me pongo a trabajar y tengo oportunidad de hacer algo, cuando de verdad estoy inspirado. Podría volver como un auténtico escritor y conquistar Boulder. Tú quieres que haga de albañil, o prefieres que sea “limpiacoches”, eso es lo que te gustaría. Wendy, me has estado jodiendo la vida hasta ahora, pero te aseguro que esto no me lo vas a joder».

La familia, la opresión que puede generar la vida en familia, es el desencadenante de la violencia en la película.

Stephen King puso el énfasis sobre el mal que emana del propio lugar, el hotel *Overlook* (no hay que olvidar que estaba construido sobre un antiguo cementerio indio). Kubrick le dio otro enfoque: para él son las personas y sus circunstancias las que causan el mal.

En este caso, los reproches acumulados, los problemas de comunicación y la insatisfacción producida por el tipo de vida que lleva o ha

En este caso, los reproches acumulados, los problemas de comunicación y la insatisfacción producida por el tipo de vida que lleva o ha llevado Jack aparecen como generadores del mal que anida en él.

Wendy, después de un paseo sin rumbo por el hotel, se encuentra frente a la máquina de escribir. Se acerca y lee con aterradora sorpresa lo que ha estado escribiendo Jack desde que comenzó su libro: «All work and no play makes Jack a dull boy (Mucho trabajar y poco jugar convierten a Jack en un chico lerdo)». Esa misma frase aparece repetida invariablemente en todos los folios escritos. La misma y única frase.

Una Wendy aterrorizada es sorprendida por Jack. ¡Peligro!

Lo que sigue véanlo ustedes...si se atreven. Son escenas que nos acompañan en el recuerdo toda la vida.

Sin apenas trucos efectistas (quizá uno o dos), la película es cruelmente perturbadora. Creo que no hay otra en la historia del cine que sea tan generadora de pesadillas...de las indelebles, de las que siempre están ahí.

Queremos señalar, ya para acabar, que el laberinto, que desempeña un papel fundamental en la película, sirve de metáfora perfecta para definir la complejidad de la mente humana. Ni Kubrick, ni por supuesto Stephen King, que quería darle vida a ese laberinto generando sus propios monstruos, lo vieron así; pero el laberinto de la película es como el cerebro de Jack Torrance: complejo y lleno de vericuetos, y si se escoge mal el camino, es posible que ya no haya retorno.

### LA CHAQUETA METÁLICA (1987)

Unos chicos sanos, apáticos, incluso tristes, ven como los peluqueros, sin ningún tipo de consideración o miramiento, les arrebatan parte de su individualidad: el pelo.

Comienza el proceso por el que unos soldados, a través del corte de pelo, de la uniformidad, de las estrechas normas y de los apodosos que terminan llevando, pierden su particular idiosincrasia. Son mecanismos de despersonalización que buscan el funcionamiento del grupo (en este caso, los marines) en detrimento de los caracteres individuales. Son como sociedades cerradas <sup>[129]</sup> en las que lo importante es la sociedad, no cada uno de sus miembros.

Ha comenzado *La chaqueta metálica*. Película basada en la novela *The Short-times* de Gustav Harford.

La primera parte, hay dos bastante diferenciadas entre sí, es la historia de unos reclutas en un Cuerpo de adiestramiento de Marines durante ocho semanas. Sobre todo, la historia de un sargento y dos de esos reclutas. El sargento Hartman (Lee Ermey) y los reclutas «Bufón» (Matthew Modine) y «Patoso» (Vincent D'Onofrio. Tuvo que engordar 30 kilos para darle más veracidad a su papel).

Este triángulo es el eje sobre el que gira esta primera parte. El sargento Hartman (con cierta similitud con el Clint Eastwood de *El sargento de hierro*) es una lengua viperina andante. Con una jerga muy particular (chabacana y soez donde las haya) intenta motivar a sus hombres. Conseguir que estos se conviertan en «auténticas máquinas de matar».

El recluta «Bufón» es el protagonista de la película. Es un personaje que se significa por sus ocurrencias lingüísticas, por ser de los más avispados en los ejercicios de entrenamiento y por ser correcto y bondadoso en el trato. Si bien he de señalar que su «papel» no está bien perfilado. Aquí, ni Kubrick ni el propio Modine dibujan bien al personaje. En la primera parte vemos a un joven un poco tímido y comedido, en la segunda se nos presenta bastante más locuaz y desenvuelto (apenas ha pasado tiempo para un cambio tan radical).

El otro protagonista de esta primera parte es el recluta «Patoso». Un chico que ha elegido el sitio equivocado para pasar su juventud. Es torpe y bondadoso: mala combinación para el lugar en el que se encuentra. El sargento Hartman no aguanta sus torpezas y su incapacidad. Los insultos y humillaciones son los buenos días con los que amanece siempre «Patoso». Demasiada presión para un corazón bondadoso y débil.

En la instrucción, un obeso recluta «Patoso» no consigue superar las pruebas. En los ejercicios siempre destaca por su negligencia. Es incapaz de realizar una sola flexión en la barra americana, tiene vértigo, miedo...Y el sargento Hartman entiende que la mejor manera de motivarlo es mediante el insulto y la humillación, buscando que realice los ejercicios con más atención y mejor predisposición... consiguiendo el efecto contrario. El recluta «Patoso» se bloquea con las amenazas y los insultos.

En determinados ejercicios, en los que el sobrepeso de «Patoso» le impide rendir igual que los demás, encuentra la inestimable ayuda y amistad de «Bufón».

Matthew Modine asciende a jefe del pelotón y el sargento Ermey le encarga ser el mentor de D'Onofrio. Aparte de amigos, ahora serán profesor-alumno, estrechando vínculos. Vemos a los dos reclutas con una relación cordial y agradable. Y a un «Patoso» cambiado o, por lo menos, interesado en cambiar. La compañía de «Bufón» le insufla el ánimo necesario. Está en el camino adecuado para conseguirlo, aunque

el recorrido por ese camino va a ir mas lento de lo que la situación le permite.

En una revista nocturna el sargento Hartman descubre que «Patoso» tiene la taquilla abierta, lo que es motivo de sanción; y lo que es peor, que dentro hay un «donuts» (está prohibido tener comida en el barracón, y menos que nadie «Patoso», por su sobrepeso). El sargento manda a todos los reclutas a hacer flexiones como castigo por el descuido de «Patoso».

Para que sus compañeros lo odien un poco más, el sargento le ordena que se coma el «donuts» mientras hacen las flexiones.

Al día siguiente, Leonard («Patoso»), se vuelve a equivocar y sus compañeros pagan el error con nuevas flexiones. Llega la noche y deciden castigarlo. Cogen una pastilla de jabón, la envuelven en una toalla y uno a uno lo van golpeando. «Bufón» duda. Pero, ante la insistencia de Cowboy (Arlliss Howard), recluta que también veremos en la segunda parte, termina golpeándolo. Incluso más veces que los demás, se siente más defraudado.

«Patoso» sabe que «Bufón» también le ha golpeado. Su apoyo, su amigo, el que le daba fuerzas para seguir en pie y no derrumbarse, le ha traicionado. «Bufón» era la cuerda sobre la que el frágil ánimo de «Patoso» hacía funambulismo. Se ha quebrado la cuerda y se ha quebrado él. Para este último la amistad de Bufón era lo más importante, incluso podríamos decir lo único por lo que seguir luchando en el Cuerpo de Marines.

Vamos a ocuparnos ahora un poco de la amistad. Hemos visto que para Leonard era fundamental. El único bastión que mantenía en pie su frágil ánimo. La amistad es uno de los conceptos más analizados en la historia del pensamiento. En filosofía ha sido estudiado en distintas épocas y por diversos pensadores, aunque quizá haya sido Aristóteles el que lo ha hecho de manera más exhaustiva.

Aristóteles (384 Estagira -322 a.C. Calcis) en su *Ética a Nicómaco*<sup>[130]</sup>, su obra más representativa, dedica dos libros completos (VIII y IX) a la amistad, y esto no es nada casual.

Para Aristóteles la amistad es algo esencialmente valioso, lo más necesario de la vida: «Nadie querrá vivir sin amigos, aun estando en posesión de todos los bienes»<sup>[131]</sup>.

Según el estagirita, el ser humano es un ser social que tiende a la convivencia con otros seres humanos, y la amistad constituye la forma más plena de sociabilidad y la más satisfactoria de convivencia.

Aristóteles distingue dos tipos de amistad<sup>[132]</sup>: la que está basada en la utilidad y el placer (es una forma deficiente de amistad) y la que está basada en el bien, en la virtud (aquella que se quiere por el bien del amigo, por él mismo), que es la amistad perfecta.

«Bufón» no busca la amistad de «Patoso» ni por utilidad ni por placer, sino porque quiere el bien de un ser humano que lo necesita. Es desinteresada. Busca el bien por el bien, lo que hace que sea una amistad que valore sobremanera «Patoso», y por eso se siente tan traicionado cuando «Bufón» le golpea. De la amistad verdadera no se espera ningún golpe.

La amistad cuando llega a la excelencia, a la amistad pura, y es defraudada, produce una caída brutal en nuestro ánimo. Se hunde en el más profundo de los abismos. Es lo que le ocurre a Leonard.

Después de la «traición» de «Bufón», ya no es el mismo. Se ha encerrado en sí, se ha vuelto insociable y huraño. Un cambio demasiado radical para quien es todo lo contrario. Hay una diferencia abisal entre el primer Leonard y este. Un «salto mortal» que su mente no está preparada para dar. Una escena de incontenible fuerza visual pone punto final a esta primera parte. Véanla.

La pegadiza música<sup>[133]</sup> de *These Boots are Made for Walking* de Nancy Sinatra, junto con una prostituta contoneándose para reclamar la atención de «Bufón», nos dan la bienvenida a la segunda parte de la película: la guerra de Vietnam.

«Bufón» es periodista de *Barras y Estrellas*, periódico en el que los americanos cuentan la guerra, las noticias de guerra, «a su manera».

Somos testigos de un claro ejemplo de cómo la noticia puede ser manipulada siguiendo determinados intereses. Todas las noticias tienen muchos sesgos, muchas formas de abordarlas. Se puede destacar una arista de la noticia, otra muy distinta o la contraria. Por eso a veces los medios de comunicación, sin llegar a engañar, sí que pueden falsear la realidad, resaltando aquello que estimen que es adecuado para sus intereses y motivaciones, o minimizando, o ninguneando, otro aspecto que les pueda perjudicar<sup>[134]</sup>.

Transcribimos unas recomendaciones del teniente a «Bufón», a propósito de un artículo que él ha escrito: «Ya te lo he dicho, aquí tenemos dos historias: marines que dan la mitad de su paga para regalar a los «amarillos» cepillos de dientes (ganar las mentes y los corazones) y acciones de combate que causan muertos (ganar la guerra)». Y después añade, dirigiéndose al resto de colaboradores: «En el futuro, en lugar de “búsqueda” y “exterminio” se usará “limpia” y “despeja”». Eufemismos que sin ser del todo incorrectos, no reflejan la

realidad con la rotundidad con la que esta se presenta en una guerra.

«Bufón» después de unas «palabras» con el jefe de redacción (el teniente) de *Barras y Estrellas* es enviado al centro neurálgico de la guerra, a la primera línea del frente. Le acompaña «Rompetechos» (el fotógrafo).

En un entierro civil (las víctimas son veinte disidentes, matados por sus propios compatriotas), al que han asistido «Bufón» y «Rompetechos», se encuentran con un coronel que interpela a «Bufón» por llevar en el casco la inscripción «Nacido para matar» y, sobre todo, porque lleva una chapa en la chaqueta que simboliza la paz.

«Bufón» le contesta que refleja la dualidad del hombre y añade: «Eso que dice Jung»<sup>[135]</sup>.

Carl Gustav Jung utiliza el concepto de «sombra» para señalar todos los aspectos ocultos e inconscientes del ser humano. Elementos que el inconsciente (como en Freud) ha reprimido o no ha reconocido. «La sombra» se compone de deseos reprimidos e impulsos no realizados que hemos «excluido» de nuestra mente. Esto se hace porque esos deseos son percibidos como inferiores para nuestro ideal, para aquello que creemos que somos. Aquello que no nos gusta mostrarnos como perteneciente a nosotros.

Debido a la dificultad de reconocer y aceptar nuestra propia «sombra», este mecanismo de proyección (léxico freudiano. Hay similitudes entre Freud y Jung. También diferencias) se utiliza para poner nuestros propios defectos en los demás.

«La sombra» es la suma de todas las disposiciones psíquicas personales y colectivas que no son vividas a causa de la incompatibilidad con la forma de vida elegida. «La figura de “la sombra” personifica todo lo que el sujeto no reconoce y lo que, sin embargo, una y otra vez le fuerza indirecta o directamente. Así, por ejemplo, rasgos de carácter de valor inferior y demás tendencias irreconocibles»<sup>[136]</sup>.

Son las dos caras del ser humano: el «nacido para matar» que lleva en el casco «Bufón» y la chapa con el símbolo de la paz que lleva en la chaqueta. O el soldado que le acompaña (John Colaceri<sup>[137]</sup>) en el helicóptero que mata a niños y mujeres vietnamitas asegurando, cuando le pregunta Bufón cómo ha podido hacerlo, que ha sido fácil: «solo hay que apuntar un poco mejor», y «Pedazo de animal» (Adam Baldwin) que sacrifica su vida para ver si «Eighball» (Dorian Harewood) está vivo. Ese es el ser humano: el que se nos presenta con oscura sordidez y el que se nos muestra con adorable luminosidad<sup>[138]</sup>.

«Bufón» llega al campamento y se reencuentra con su amigo Cowboy.

En una incursión al pueblo fallecen dos soldados. Vemos una batalla de pequeñas escaramuzas.

La guerra, en la que la vida y la muerte a veces son meras palabras, consigue que cambien todas nuestras consideraciones vitales previas: la forma de sentir, de percibir, de actuar... Se aguzan todos los sentidos, es mucho lo que hay en juego.

Se viven situaciones en las que aparece con frecuencia lo que Malcolm Gladwell llama inteligencia intuitiva<sup>[139]</sup>, o cómo pensamos sin pensar (conocer la verdad con inmediatez).

Gladwell nos muestra que quienes son buenos tomando decisiones no son aquellos que procesan más información o que dedican más tiempo a deliberar, sino aquellos que han perfeccionado el arte de hilar fino, de extraer los pocos factores que realmente importan a partir de una gran cantidad de variables.

Y esto en la guerra es fundamental, decisivo. Lo que conocemos por «instinto» (no instinto en el sentido animal, sí en el de las decisiones que se procesan a tal velocidad que no se pueden calificar de plenamente conscientes) es lo que te puede salvar la vida.

En la incursión en campo enemigo que antes señalábamos, el soldado «Crazy Earl» (Kieron Jecchinis), después de ver pasar corriendo a cuatro «charlis» entre dos edificios, mantiene el rifle en alto. Su «instinto» (inteligencia intuitiva) le indica que después de unos breves segundos volverán a aparecer más. Y así ocurre. Mantener el rifle en alto, apuntando, es lo que ha permitido que pueda matar a dos soldados enemigos.

El hecho de que haya vivido situaciones similares, o incluso casi iguales, ha entrenado su mente para que sea capaz de extraer de toda la información que le circunda lo realmente importante.

Veamos un ejemplo extraído del libro de Gladwell que ilustra más claramente la idea que queremos exponer<sup>[140]</sup>: «En septiembre de 1983, un marchante de arte llamado Gianfranco Becchina se puso en contacto con el museo J. Paul Getty de California. Decía estar en posesión de una estatua de mármol del siglo VI antes de nuestra era. Se trataba de un Kurós, una escultura que representa a un varón joven desnudo, de pie, con la pierna izquierda adelantada y los brazos pegados a los costados. Solo se conservan alrededor de dos centenares de estas obras, en su mayor parte bastante dañadas o reducidas a fragmentos, descubiertas en tumbas o yacimientos arqueológicos. Pero este era un ejemplar conservado a la perfección. Superaba los dos metros de altura y tenía una coloración clara, resplandeciente, que lo

era un ejemplar conservado a la perfección. Superaba los dos metros de altura y tenía una coloración clara, resplandeciente, que lo diferenciaba de otras piezas antiguas. Se trataba de un descubrimiento extraordinario por el que Becchina pedía algo menos de diez millones de dólares. El Museo Getty respondió con cautela. Aceptó el kurós en préstamo e inició una investigación exhaustiva. ¿Casaba la estatua con otros kurós conocidos? La respuesta parecía afirmativa. Becchina, además, proporcionó al departamento jurídico del Museo Getty documentos relacionados con su historia reciente.

Stanley Margolis, geólogo de la Universidad de California, pasó dos días en el museo examinando la escultura. Después de exhaustivas pruebas concluyó que la estatua era antigua. No se trataba de una falsificación contemporánea.

El Museo Getty quedó satisfecho y, catorce meses después de comenzada la investigación, aceptó comprarlo.

Federico Zeri, un historiador de arte italiano que formaba parte del Consejo de administración del museo, señaló que el Kurós tenía algo raro. En el momento de verlo por primera vez apreció algo distinto, pero no supo expresarlo con palabras. Evelyn Harrison, experta en esculturas griegas, pensó igual que Zeri. Cuando Arthur Houghton, el conservador del museo, retiró la tela que cubría el kurós y dijo: “Todavía no es nuestro, pero lo será en un par de semanas”, Evelyn le respondió que lo lamentaba. ¿Qué había visto? Ella no lo sabía. En el preciso instante en el que Houghton retiró el lienzo, tuvo un presentimiento, una sensación instintiva de que algo no encajaba.

El kurós siguió generando controversias. Pertenece a ese tipo de objetos sobre los que los expertos en arte discuten en los congresos. Pero, poco a poco, las razones del museo fueron perdiendo fuerza. Las cartas de que se valieron los abogados del Getty para seguir el rastro del kurós eran falsas. La conclusión inicial de los largos meses de investigación fue que el kurós se ajustaba al estilo del Anavyssos, pero también este se iba a poner en duda.

En cuanto a los pies, eran más modernos que otra cosa. Al final resultó que el ejemplar al que más se parecía era una pequeña estatua a la que le faltaban algunos fragmentos, descubierta en Suiza por un historiador del arte británico en 1990. Las dos esculturas estaban talladas en mármoles similares y seguían técnicas muy parecidas. Pero el kurós de Suiza no procedía de la antigua Grecia, sino del estudio de un falsificador romano de principios de la década de 1980.

Cuando Federico Zeri y Evelyn Harrison (también Thomas Hoving y Georgios Dontas) vieron el kurós y sintieron un “rechazo instintivo”, acertaron de lleno. En un par de segundos, de un simple vistazo, lograron captar más sobre la esencia de la escultura que el equipo del Museo Getty en cuatro meses».

Miraron la estatua, y una parte del cerebro hizo una serie de cálculos instantáneos antes de que tuviese lugar ningún tipo de pensamiento consciente.

Según Gladwell, la parte del cerebro que se lanza a extraer este tipo de conclusiones se llama inconsciente adaptativo. Este inconsciente adaptativo se concibe como una especie de ordenador gigantesco que procesa rápida y silenciosamente muchos de los datos que necesitamos para continuar actuando como seres humanos <sup>[141]</sup>.

Se trata de una cognición rápida, que en la mayoría de las ocasiones es más válida que un proceso lento y deliberado de decisiones <sup>[142]</sup>. Pero para que esta cognición rápida funcione, sea eficaz, debe entrenarse (vivir situaciones similares y saber extraer las conclusiones adecuadas).

Esto es lo que le ha ocurrido al soldado «Crazy Earl». Vivir situaciones similares en momentos de alta tensión le ha hecho extraer los datos relevantes de ese tipo de situaciones e intuir que no debía bajar la guardia, que debía estar preparado, porque si su «instinto» no fallaba, más soldados enemigos se situarían en «posición de tiro» en los siguientes segundos. Su «instinto» así se lo dijo y así fue.

En una nueva patrulla, para conocer mejor la posición del enemigo, se desencadenan los acontecimientos finales. ¡Es la guerra! Como he hecho en otras ocasiones, al llegar al final, detengo mi narración.

La tercera película en la que Kubrick trata directamente el tema de la guerra, tras *Fear And Desire* y *Senderos de Gloria* (considero que *¿Teléfono Rojo?*... aborda la guerra desde un punto de vista muy distinto, por lo que no la incluyo en esta categoría; si bien es cierto que si lo hiciera no estaría errando). Aunque las tres son muy diferentes entre sí, entre otras cosas porque desde la primera hasta esta última sobre la guerra, y penúltima en su filmografía, han pasado treinta y cuatro años. Muchos años que, sin embargo, no modifican el mensaje principal: el hombre para el hombre es un lobo, como dice Hobbes, y la guerra es un absurdo que solo sirve para demostrar la estupidez humana.



Kubrick calificó a esta, su última película, como la mejor de su carrera. Después de doce años sin realizar ninguna, el período más largo de su filmografía, es normal que esperara hacer su mejor obra. ¿La hizo? Es posible.

Está basada en una novela de Arthur Schnitzler<sup>[143]</sup>, *Relato soñado*<sup>[144]</sup> (*Traumnovelle*), de 1925. Stanley Kubrick y Frederic Raphael fueron los guionistas.

Como en otras obras del director neoyorkino, la música clásica sirve de obertura para el film. En esta ocasión, mientras vemos a una bella y estilizada Nicole Kidman desnudarse, suena un tema que será recurrente en la película, el *Vals nº 2 de la Suite de Jazz nº2* de Shostakovich.

Kubrick cambia la Viena de fin de siglo que refleja la novela por la actual Nueva York. Ciudad moderna que conserva muchos de los prejuicios y convenciones sociales que podían circular un siglo antes por Viena. Los tiempos han cambiado, pero el ser humano, en lo esencial, no.

Lo que nos muestra Stanley en la película es lo que Schnitzler contaba en sus novelas y Freud analizaba en sus ensayos: las obsesiones, la doble moral, el sexo como *leit-motiv* de la vida, las neurosis, la opresión que ejerce la sociedad sobre el individuo... En esencia: la vida.

Una carta enviada por Freud a Schnitzler para felicitarle por su cuarenta cumpleaños nos muestra la íntima relación que existe entre el pensamiento de ambos<sup>[145]</sup>; a la vez que nos señala el sustrato por el que va a discurrir *Eyes Wide Shut*.

William (Bill) Harford y Alice Harford (Tom Cruise y Nicole Kidman) forman una pareja que reúne todas las condiciones para ser admirada (son jóvenes, guapos, educados, con dinero y felices). Felices en apariencia, porque la superficie de las personas no siempre muestra su verdadera realidad.

Vemos, al principio de la película, los primeros síntomas de que se han instalado con ellos unas termitas muy peligrosas para cualquier matrimonio: la desidia y el exceso de confianza.

Ella le pregunta qué tal está y él, sin mirarla, contesta que bien. Lo curioso es que hace esa pregunta mientras está sentada en la taza del váter. Él y ella acaban de mostrarnos que se han alejado peligrosamente del decoro.

Acuden a una elegante fiesta donde son recibidos por el anfitrión, Víctor Ziegler (Sydney Pollack) y su esposa. Gestos cómplices muestran dos matrimonios enamorados (aunque Víctor nos enseña unos minutos después, tiene una aventura con una chica, que en su caso es pura fachada). Kubrick, al hacer hincapié en lo bien avenidos que se muestran Víctor y su esposa quiere resaltar la hipocresía del matrimonio como institución.

Una frase del acompañante de Alice cuando esta se queda sola, un húngaro que intenta seducirla, así lo corrobora: «¿No crees - preguntando a Alice- que uno de los encantos del matrimonio es que hace del engaño una necesidad para las dos partes?».

Bill va a saludar al pianista de la orquesta, Nick Nightingale (Todd Field), mientras ella toma una copa, momento en el que se le acerca el seductor Sandor Szavost (Sky Dumont) para bailar e intentar seducirla, y no necesariamente en ese orden. Mientras, Nightingale se ha tenido que ir y Bill ha recibido la visita de dos bellas mujeres que intentan con él lo que el húngaro con su mujer.

La pareja está cada segundo que pasa más cerca de la infidelidad. Los dos (Alice y Bill) se dejan llevar por la situación.

Al salir de su casa hubieran jurado que jamás podrían ser infieles a sus respectivos cónyuges y, sin embargo, están muy cerca de serlo. ¿Por qué? Puede haber varias respuestas al respecto más o menos acertadas, pero hemos elegido la que nos sugiere el interesante libro de Dan Ariely *Las trampas del deseo*<sup>[146]</sup>, en el que nos muestra cómo nos dejamos llevar por impulsos irracionales que nos abocan al error. Cómo el deseo tiene sus propios tiempos y apetencias, que no siempre podemos o sabemos eludir.

Según Ariely no decidimos lo mismo cuando estamos sexualmente excitados que cuando no lo estamos. En estado de excitación nuestras respuestas varían considerablemente sobre las respuestas que hemos dado sin el estímulo de la excitación.

Cuando estaba en 2001 en Berkeley realizó un experimento que nos puede ilustrar bastante y que ahora traemos a colación. Estudió el proceso de toma de decisiones en condiciones de excitación sexual.

En un plazo de tres meses, algunos excelentes estudiantes de posgrado de Berkeley experimentaron diversas sesiones en distinto orden. En la tanda de sesiones realizadas cuando se hallaban en un estado «frío» y desapasionado predijeron cuáles serían sus decisiones sexuales y morales si estuvieran sexualmente excitados. En la tanda de sesiones realizadas cuando se hallaban en un estado «caliente» y excitado predijeron también cuáles serían sus decisiones. Cuando se completó el estudio, las conclusiones resultaron coherentes y claras, abrumadora y terriblemente claras.

En cualquier caso, los jóvenes e inteligentes participantes respondieron a las preguntas de manera muy distinta cuando estaban excitados y cuando se hallaban en estado «frío». En las diecinueve preguntas relativas a las preferencias sexuales, cuando los participantes estaban excitados predecían que su deseo de realizar actividades sexuales más o menos poco comunes sería casi el doble de lo que habían predicho cuando estaban «fríos». Así, por ejemplo, la idea de disfrutar del contacto con animales resultaba más doblemente atractiva cuando se hallaban en estado de excitación sexual que cuando no. En las cinco preguntas relativas a su tendencia a incurrir en actividades inmorales, cuando estaban excitados predecían que dicha tendencia era más del doble (un 136% más) de lo que habían predicho en «frío». Del mismo modo, en la serie de preguntas sobre el uso de preservativos, y pese a las advertencias que se les había hecho repetidamente durante años, en el estado excitado se mostraban más predispuestos que en el estado «frío» (la proporción era un 25% más) a no utilizarlos.

Los resultados mostraban que cuando los participantes se hallaban en el estado «frío» (normal) y racional en que domina el *super-yo* <sup>[147]</sup> (las normas morales y las convenciones sociales) respetaban a las mujeres; no se sentían especialmente atraídos por las actividades sexuales que les presentaron; se movían siempre en el terreno de la moralidad y confiaban en que siempre utilizarían el preservativo. Creían que se conocían a sí mismos y que conocían sus preferencias y las acciones que eran o no capaces de realizar. Pero lo cierto es que subestimaban completamente sus reacciones. Eran incapaces de predecir hasta qué punto la pasión podía cambiarles (Ariely añade que, aunque estos resultados se aplican directamente a la excitación sexual y a su influencia en quiénes somos; igualmente otros estados emocionales – la ira, los celos, el miedo- funcionan del mismo modo, convirtiéndonos en extraños para nosotros mismos) <sup>[148]</sup>.

Sigamos con la película. Víctor, que tiene una emergencia, llama a Bill. Mandy (Julienne Davis), después de mantener relaciones sexuales con Víctor durante la fiesta (lo que señalábamos antes sobre la falsedad del matrimonio), toma una sobredosis y está a punto de morir. La intervención de Bill consigue salvarla.

Vuelven a casa y una Alice Harford desnuda baila ante el espejo al ritmo de *Baby did a bad, bad thing* (Nena hizo una cosa mala, mala) de Chris Isaak. Bill se acerca y la acaricia (es la escena que se utilizó para promocionar el film). Ella mira al espejo. Van a hacer el amor entre ellos. ¿O lo van a hacer con el recuerdo de las aventuras que han dejado escapar?

El día siguiente nos muestra una familia feliz y normal. La noche es otra cosa. Alice fuma marihuana, lo que ayuda a que se desinhiba y comience una serie de peligrosas preguntas y perturbadoras confesiones. Ha destapado la caja de Pandora de la sinceridad, valor que, aunque querido por casi todos, tiene unos efectos, en algunos casos, demoledores.

Ella le confiesa que en el último verano deseó, como pocas veces en su vida, acostarse con un joven Oficial de la Marina. Y que si él le hubiera pedido irse, ella lo habría abandonado todo, incluso a su hija. De hecho -continúa Alice- esa tarde hicimos el amor y no dejé de pensar ni un solo momento en el joven Oficial. ¡Confesión muy, muy íntima! Y termina con una frase que muestra las profundas contradicciones de la psique: «Y aun así, te quería más que nunca».

Bill, confuso y sorprendido, recibe una llamada telefónica que lo aleja del aturdimiento. Un paciente suyo acaba de fallecer y debe hacer acto de presencia. Las peligrosas confesiones han sido interrumpidas, aunque demasiado tarde. En el interior de Bill ya se ha instalado un corrosivo enemigo: la obsesión.

En el taxi, Bill imagina a su mujer haciendo el amor con el joven Oficial. La obsesión ha comenzado. Al llegar a casa del fallecido, lo espera Marion (Marie Richardson), su hija. En una de esas escenas que tanto gustarían a Freud o a Schnitzler, Marion, muy compungida por la muerte de su padre le confiesa a Bill su tristeza a la vez que, con el cuerpo del fallecido de testigo, se acerca y lo besa, diciéndole que está locamente enamorada de él. Y hace esta peligrosa confesión aun sabiendo que su novio está a punto de llegar.

Juntos la muerte, el deseo, el amor, el dolor y la traición. Escena schnitzleriana.

Al salir de casa del fallecido da un paseo para ordenar sus ideas y tranquilizarse, pero no puede, el recuerdo, la visión de su mujer haciendo el amor con otro, no abandona su pensamiento. Se ha instalado en su mente con pertinaz obstinación.

Una obsesión tiene dos características, según Freud <sup>[149]</sup>: una idea que se impone al enfermo y un estado emotivo asociado.

La idea, siempre deformada, se impone al sujeto, este es vencido por ella, su persistencia es terrible (Bill piensa que su mujer lo está engañando, aunque no haya ocurrido así). Las obsesiones se instalan en la mente y crean su propia realidad. Distorsionan lo ocurrido y en una suerte de flagelación llevan las imágenes ficticias al límite. Parece que su misión sea destrozarse al ser humano en el que se hayan instalado.

Las obsesiones de este tipo tienen mucho que ver con la cultura que nos circunda y en la que se viva ínsito <sup>[150]</sup>. El Nueva York que presenta Kubrick en la película es deudor de la sociedad burguesa de la Viena de 1900.

La obsesión se ha instalado en Bill. Una vez que la perturbadora e irreal visión hace acto de presencia suele perpetuar su dolorosa

estancia.

Es posible, aunque es una idea arriesgada, que la obsesión se instale en la mente con pertinaz obstinación y se distorsione hasta hacernos llegar al límite en el dolor, para que una vez asumida nuestra derrota, rechacemos la obsesión por cansancio y por absurda. En la distorsión llevada al límite (Bill cada vez imagina más escenas sexuales en las que aparece su mujer con el Oficial) está quizá el mecanismo de defensa de la mente.

Mientras Bill pasea con la obsesión por las calles de Nueva York se encuentra a una prostituta, Dominó (Vinessa Shaw), que le invita a que le acompañe a su casa. Él duda, pero termina aceptando. El dolor que le inflige la «falsa» imagen hace que busque algún tipo de compensación, más bien de venganza hacia la generadora de esa obsesión (Alice).

Cuando está a punto de dejarse seducir por los encantos de Dominó, una llamada telefónica de Alice (otra vez el teléfono, el azar, como elemento decisivo en los acontecimientos) lo impide.

De camino a casa se da de bruces con el local (*Sonata*) en el que toca su amigo Nick Hightingale, coincidieron en la fiesta de Víctor. Entra y, durante un descanso, Nick le hace unas interesantes confidencias.

La conversación transporta a Bill a un mundo desconocido. Nick le cuenta que va a asistir a una fiesta muy peculiar, de acceso restringido, en la que casi todos van desnudos. No puede darle más datos, pero un Bill dispuesto a llevar sus deseos e impulsos al límite quiere saberlo todo. Necesita nuevas sensaciones, nuevas emociones, lo que sea para eliminar la obsesión de su mente. Nick le da la clave para acceder a la casa: Fidelio (el nombre de una ópera de Beethoven, la única que compuso). Nick sabe que no debe decir nada más, pero ante la insistencia de Bill termina confesando que para asistir debe llevar un disfraz (una capa y una máscara). Bill, el desconocido y nuevo Doctor Harford, no ve límites. Quiere llegar hasta el final. Se acerca a una tienda de disfraces a conseguir lo que necesita.

Acude a la tienda de un paciente suyo, aunque esta ha cambiado de dueño. Ahora es regentada por un singular personaje con una particular visión de la vida (aunque esto es otra historia). Bill consigue el disfraz y acude a la fiesta.

Hasta aquí hemos asistido a la narración de unos hechos interiores y exteriores que le han ocurrido a una pareja «modelo» en Nueva York. Ahora detengámonos un momento, situemos la narración de los hechos en la propia ciudad. Vamos a analizar el contexto en el que ocurre todo, no con la intención de auscultar Nueva York, sí con la de hacerlo con una gran ciudad<sup>[151]</sup>.

En la ciudad encontramos los gremios más variados, unos que se supone hacen el bien y otros que no tanto. Han aparecido taxistas, médicos, prostitutas, vendedores estafadores, músicos y unas cuantas profesiones más. Hemos visto cómo el vicio y la virtud conviven de la mano. ¿Es bueno que así ocurra? ¿Es normal? ¿Deben ser todas las profesiones «honestas»? ¿Es necesario, o aconsejable, pensar en los demás a la hora de crear un negocio?

Nueva York, como cualquier otro lugar, es una amalgama de vicios y virtudes, de actitudes egoístas y altruistas, de bondad y maldad. Aun siendo conscientes de que no hemos respondido a ninguna de las preguntas anteriores, permítanme que formule algunas más: ¿Por qué existen todos los anteriores negocios? ¿La creación de un negocio es un acto que tiene «algo» de altruista? Ahora sí, ya ha llegado el momento de contestar.

Si hacemos caso al padre del liberalismo clásico (y lo vamos a hacer), el escocés Adam Smith<sup>[152]</sup>, es la satisfacción del propio interés individual el medio más adecuado para conseguir el máximo beneficio para el mayor número de personas (lo que pasó a constituir el principio fundamental del liberalismo clásico). Un interés individual que armoniza con lo colectivo gracias a «la mano invisible», la gran metáfora smithiana. Sin necesidad de acuerdos previos y guiados por una especie de «mano invisible», el mercado armoniza el conjunto de las decisiones individuales, con el resultado globalmente más eficiente y beneficioso para todos.

Adam Smith afirmaba que el egoísmo particular es el que nos lleva al beneficio general. En su libro primero, *Del principio que da lugar al trabajo*, escribe: «El hombre, en cambio, tiene siempre necesidad de ser ayudado por sus semejantes y en vano puede esperarlo si es solo por bondad; habrá más posibilidades de que lo consiga interesando a su favor el egoísmo de los otros, y haciéndoles ver que es ventajoso para ellos hacer lo que él les pide (...) La bondad del carnicero no es sincera, ni la del cervecero, ni tan siquiera la del panadero, de quienes esperamos que cubran nuestras necesidades, puesto que ellos lo hacen por puro interés personal. Nosotros no nos fijamos en su humanidad, sino más bien en su egoísmo y por ello no compartimos con ellos nuestras necesidades, pero en cambio sí sus ventajas»<sup>[153]</sup>.

Antes que Adam Smith, Bernard de Mandeville, en un conocido libro suyo<sup>[154]</sup>, contaba una fábula en la que señalaba cómo los vicios privados (Adam Smith señalaría el egoísmo) contribuyen al bien público.

En el caso de la película, el propietario de la tienda de disfraces busca un beneficio (exagerado, por cierto), pero a Tom Cruise le ayuda a conseguir su propósito, y con los impuestos derivados de la venta contribuirá a que alguien se beneficie. La prostituta que busca su interés

personal (dinero) da consuelo a Bill y el dinero que recibe (Bill le paga, aunque no ocurre nada entre ellos) lo gastará en el barrio generando riqueza y que otros se puedan beneficiar. Nadie ha buscado el bien de los demás, pero todos, buscando el suyo, han conseguido que este se produzca.

Las ciudades actuales son sistemas emergentes que nacen impulsadas por el interés propio (la búsqueda del beneficio individual repercute en el beneficio colectivo).

En Nueva York, como casi en cualquier otra ciudad, el vicio y la virtud salen a pasear cogidos de la mano. La riqueza se genera buscando cada uno su interés personal. No es el ideal de bondad, pero sí es lícito. Es la ciudad como un todo la que nos permite ver las ventajas de un sistema en el que el individuo suele ser más individuo que nunca. Sin embargo, esta individualidad, criticada y criticable, suele generar el bien colectivo.

Bill Harford llega a una suntuosa casa, alejada de la ciudad, en la que se está celebrando una «curiosa» ceremonia. Un «sacerdote» dirige un ritual en el que unas mujeres se empiezan a desprender de sus vestidos para dar comienzo a una gran orgía. Lo sacro y lo profano se mezclan bajo el signo de lo sexual.

Bill es avisado por una chica, cuya identidad desconoce, de que debe marcharse. Le dice que si descubren su impostura sufrirá desagradables consecuencias. Bill hace caso omiso y pasea por las habitaciones contemplando la hipnótica orgía: el sexo como no lo había visto hasta entonces.

Sin tapujos, sin complejos, sin identidades y sin miedos. En la gran orgía está viendo que el sexo no es algo íntimo que se deba practicar en pareja; es de todo, menos eso. El sexo ahí no tiene reglas: solo es sexo. Puro sexo.

Los cuerpos desnudos y las caras tapadas. Metáfora de las contradicciones que impone la sociedad: el sexo gusta, pero está mal visto. Es placentero, pero vergonzante. Son el *ello* y el *superyó* freudianos.

El *ello* es la expresión psíquica de las pulsiones y los deseos. El *superyó* (como ya señalamos anteriormente) es la instancia que va a domar los instintos del sujeto y que provocará la represión de los contenidos psíquicos inaceptables. La lucha entre el *deseo* y el *no debo* <sup>[155]</sup>.

La chica vuelve a sugerirle a Bill que se marche, pero sigue desoyendo su consejo. En ese momento es solicitado para que acuda al salón donde se celebró la ceremonia. Allí lo están esperando todos, el «sumo sacerdote» y el resto de invitados. Sospechan de su indumentaria y, bajo la inquietante música de Ligeti <sup>[156]</sup>, comienzan a interrogarlo.

Después de preguntarle por la contraseña del interior de la casa (es una pregunta trampa), Bill es descubierto. Es obligado a quitarse la máscara, ya todos saben quién es. El «sacerdote» le obliga a desnudarse, pero en ese momento la desconocida chica interrumpe el diálogo para ofrecerse, sacrificarse por él y «expiar su falta».

- Sacerdote: ¿Estás dispuesta a hacerlo?
- Ella: Sí
- ¿Estás segura de comprender la responsabilidad que asumes al hacerlo?
- Sí
- Queda usted libre –dirigiéndose a Bill- pero le advierto que si intenta averiguar algo, o si dice una sola palabra sobre lo que ha visto, las más terribles consecuencias caerán sobre usted y su familia, ¿entendido?
- Bill: ¿Qué le pasará a la chica?
- Sacerdote: Nadie puede ya cambiar su destino. Las promesas hechas aquí son irrevocables. Váyase.

En la siguiente escena aparece Bill Harford ya en su casa. Entra en la habitación y ve a su mujer hablando en sueños (parece que tiene una pesadilla). La despierta. Ella le dice que en el sueño el Oficial del que le habló le está haciendo el amor, y que hay parejas cerca de ellos que también lo hacen. «Después, afirma Alice, lo hago con muchos hombres, y soy consciente en el sueño de que me estás viendo y quiero reírme de ti. Y en ese momento me has despertado» confiesa llorando.

Una vez más se mezcla lo onírico y lo real en la película. Los sueños, los deseos y las tentaciones como creadoras de una realidad al margen de lo real. ¿Aunque qué es más real: la vida de Alice, la que tiene en vigilia, o la que vive en sueños? En la vida real tiene una serie de normas interiorizadas que sirven de inhibidores a sus posibles deseos o apetencias; mientras que en el sueño la censura se ha relajado y ocurren cosas que, a veces, por su alejamiento de lo que pueda parecer «correcto» en la vida cotidiana Alice no se atreve a plantearse, pero anhela

ancia.

Alice deseó al joven Oficial, aún lo desea, y quiere estar con otros hombres. Eso es lo que desea, y su marido es el «enemigo». El que le impidió en su momento (por su propia existencia) flirtear o intimar con el Oficial. Y el marido es el que ahora le impide (está casada) tener una aventura como la que le propuso al comienzo de la película el atractivo y educado Sandor Szavost. Su marido (la institución matrimonial) es su particular cárcel. Solo a través de los sueños es capaz de liberarse de esa cárcel y encontrar satisfacción.

Al día siguiente Bill decide investigar. Va a ver a su amigo Nick, el que tocó el piano en la ceremonia, pero no lo encuentra. Va a la casa en la que se celebró la fiesta buscando información, aunque lo único que consigue es una nota en la que le advierten de que no siga buscando. Eso ocurre en el exterior de Bill. En su interior sigue la obsesión, la imagen de su mujer con el Oficial se manifiesta con dolorosa obstinación. La obsesión, como casi todas las obsesiones, vence a su víctima. Puede con él. Solo encuentra una forma de poder vencerla. Una relativa. Vengarse de la causante de ella, de su mujer. Hace una llamada a Marion, pero es su prometido el que coge el teléfono, por lo que cuelga. Después va a visitar a Dominó, la prostituta, aunque no está. Aun así se encuentra con la compañera de piso de Dominó, y solo una conversación casual en la que esta desvía el tema hacia el seropositivo de Dominó impide un encuentro más cercano entre ambos.

Abandona la casa de Dominó y deambula por las calles de Nueva York, con la desasosegante sensación de que lo están siguiendo. Entra en un bar para tomar un café y tranquilizarse. Mientras espera que le sirvan el café, lee el periódico. Una sorprendente noticia lo sobresalta. Amanda Carrant, una ex reina de la belleza ha muerto por una sobredosis. Se acerca al tanatorio y comprueba que es la misma a la que salvó la vida en casa de Víctor. Empieza a sospechar que Amanda fue la que sacrificó su vida por él en la fiesta.

Recibe una llamada de Víctor Ziegler en la que le ruega que vaya esa noche a su casa. En esa visita se aclara todo, o casi todo. Aunque prefiero no desvelar nada de esa conversación. Es lo suficientemente importante para que sea el propio espectador el que la escuche y la interprete de «primera mano». Solo quiero decirles que se fijen en el extraño color de la mesa de billar y busquen una asociación con un importante personaje de los que asistió a la fiesta «erótico-sacro-carnavalesca».

Bill vuelve a casa. Se encuentra a su mujer durmiendo, y la máscara que él llevó a la fiesta al lado. La máscara, lo que supone, acaba por derribar la entereza de Bill. Lloro desconsolado, está hundido. Demasiado tiempo navegando por un agitado mar para un buen y tranquilo padre de familia, excesivo flirteo con «el otro lado» como para no derrumbarse. Alice se despierta y él le dice que se lo contará todo. Necesita expulsar sus demonios, y la mejor manera de hacerlo es hablando, verbalizando el pensamiento, dando salida a los pensamientos peligrosos mediante la sonoridad de unas palabras que, en este caso, en el mismo momento de ser dichas van quitando transcendencia a los hechos, y al dolor que producen.

Con la confesión de él se ha cerrado el peligroso círculo que ella abrió.

Confesión (ella) ----- Obsesión (de él) ----- Intento de venganza (de él) ----- Confesión (él) ---- «Normalidad». Los dos comprenden que se han equivocado y que deben cerrar el peligroso mundo de los deseos y las posibles obsesiones que de ahí se deriven. Entraron en un lugar para el que no llevaban la ropa adecuada. Muy poca protección para un sitio tan frío e inhóspito. Han cogido una pulmonía y solo el tiempo dirá si serán capaces de curarse.

No obstante, la última palabra de Alice en la película indica que, por lo menos, lo van a intentar<sup>[157]</sup>. Le dice a Bill: «Hay algo que debemos hacer lo antes posible», y ¿qué es?, pregunta él. Alice saca lo natural, lo pasional, el deseo, y le dice... Es la última palabra en la filmografía de Kubrick. La última que va a utilizar en una película, la última y la que da lugar a todo.

Kubrick cierra su filmografía con el deseo que genera vida. El círculo del eterno retorno, que ya comentamos en 2001, se vuelve a presentar. Vida-creación-reproducción, muerte y vuelta a empezar.

Pudo ser casual que esa fuera la última palabra de Kubrick, pero en Kubrick nada era casual. Vean la película y sabrán a qué palabra me estoy refiriendo, si es que no lo saben ya.

## STANLEY KUBRICK (1928-1999)

Stanley Kubrick está considerado uno de los mejores directores de la historia del cine.

Sus trece películas (aunque aquí, por las razones que he expuesto en la introducción, solo se analizan en profundidad once) lo han encumbrado a la categoría de mito. ¿Lo es? ¿Quién es Stanley Kubrick? ¿Merece la calificación de ser uno de los mejores directores de la historia del cine? Preguntas concretas cuya compleja respuesta tiende a que la posible verdad se difumine. Aun así, intentaremos responderlas.

Es difícil definir el cine de Kubrick: no se adapta a los cánones de su época y no es un cine de «primera vista». Hay películas que hemos

visto una sola vez en nuestra vida y acompañan nuestro recuerdo con la categoría de maravillosas; sin embargo, si las vemos una segunda vez, muchas de ellas pierden esa calificación.

Con Kubrick ocurre todo lo contrario. Sus películas, cada una de ellas, mejoran con cada nuevo visionado.

La obra de Kubrick no es la mujer que te conquista a primera vista; es la luchadora, la que está ahí, la que al final no te gana para un momento, sino para toda la vida.

Hace poco leí una entrevista en la que Woody Allen daba su opinión sobre *2001 Una odisea del espacio*. Dijo que la primera vez no le gustó; por acompañar a una amiga al cine la vio una segunda y le gustó bastante y después, pasado un tiempo, la volvió a ver una tercera vez y quedó impresionado, afirmando que es una película excelente.

Estoy totalmente de acuerdo. Para realizar este ensayo he tenido que ver las películas varias veces, unas más que otras, y con cada nuevo visionado mejoraba mi impresión. No quiero decir que no aguanten una única visión. Sí, lo hacen, aunque quizá no todas. Después, en los siguientes capítulos, me explayaré un poco más con cada una.

Sobre quién es Kubrick daré unas pinceladas moldeadas con mi particular pincel, por lo que quizá solo consiga un acercamiento a la verdadera personalidad del artista. Siendo conscientes también de que la personalidad no es fija, deviene con los años, amén de que hay varias personalidades dentro de una que luchan por imponerse. El hombre es un árbol con un tronco fino (al que podemos llamar esencia de su carácter) y con muchas ramas (que crecen, caen y vuelven a nacer. Son los rasgos del carácter que con el tiempo y las circunstancias fluctúan).

Es proverbial su fama de meticuloso, obsesivo, perfeccionista, exigente y egocéntrico. Son adjetivos que siempre, de alguna u otra manera, se le suelen atribuir. Y por lo que he leído en diferentes biografías y, por lo visto en películas, es posible que sea así. Pero también es posible que si no hubiera sido todo lo anterior, ahora mismo no estaría escribiendo este ensayo. Solo el que hace las cosas con pasión es digno de que se hable de él. Y Kubrick era pasión: pasión por el cine.

En su juventud dedicó su tiempo, principalmente, a dos actividades: al ajedrez y a la fotografía; y ambas aparecen en sus películas. El ajedrez en alguna de ellas, la fotografía en todas. Incluso a veces pienso que era más que un cineasta, un fotógrafo con la cámara más grande con la que uno pueda trabajar. Su forma de percibir y hacer cine es la que sale de la ecuación ideas-imagen, y casi me atrevo a decir que con preponderancia de la segunda. Él utilizaba las historias, casi todas basadas en novelas ya publicadas, como pretexto para contar su propia visión de la vida, lo que en ese momento le interesaba y sus particulares ideas sobre la cuestión. La novela era la idea básica, pero el desarrollo casi siempre distaba bastante del original. Eran historias que servían para contar inquietudes que, generalmente, iban cogidas de la mano de la época. Cada década le daba el material humano, social o político, para que él lo expresara (solo hay que pensar en determinadas películas y los años en los que fueron realizadas, *Espartaco*, 1960, anticomunismo americano en pleno vigor; *Lolita*, 1962, un ataque a la moral de la época; *¿Teléfono Rojo?...*, 1964, en plena Guerra Fría; *2001 Una odisea...*, 1968, en la carrera espacial (EEUU-URSS); *La naranja mecánica*, 1971, época de movimientos alternativos (hippies, ...); *Barry Lyndon*, 1975, fue quizá la única que no iba con la época; *El resplandor*, 1980, las películas de terror estaban en pleno auge, él quiso marcar el territorio, señalar que podía hacer una sobre ese género, y no una, sino la mejor; *La chaqueta metálica*, sobre la guerra de Vietnam. Esta había acabado hacía doce años y era el momento en el que se podía abordar el tema sin herir sensibilidades, como también hizo Oliver Stone con *Platoon* en 1986. Y en *Eyes Wide Shut*, 1999, nos mostró las obsesiones de cualquier sociedad avanzada).

Como hemos dicho antes, fue un director de ideas y de imágenes, sobre todo esto último. Sus ideas son a veces brillantes, profundas, pero otras simplemente reflejan inquietudes personales que podrían pasar por la de cualquier ciudadano que ve la superficie, pero no escarba en ella.

Fue autodidacta y entusiasta del saber, también un gran lector, siempre con algún libro en la mano, y en algunas ocasiones con varios; pero aun siendo un hecho importante, no le garantizaba una profunda y certera visión de las cosas. No siempre fue el lector más perspicaz.

Donde entiendo que no puede haber discusión, por lo menos yo no la voy a comenzar, es en el uso o utilización de las imágenes. Ahí es fantástico. Kubrick nació para filmar el mundo. Tenía un don, que fue trabajando y perfeccionando a lo largo de su vida. Siempre tuvo la mirada ágil y presta para mostrarnos la imagen más bella, el encuadre más acertado, la visión más sugerente. Fue el mejor fotógrafo de todos los tiempos metido a director de cine. ¿El mejor director? Ahí ya no me atrevo a pronunciarme. El mejor «pintor» de la modernidad, sin duda. Su idilio con la cámara permitió que nos dejara las imágenes más bellas de la historia del cine.

Kubrick fue un adelantado de su profesión y de su época. Nos mostró siempre antes que nadie y desde otro punto de vista cómo se podían abordar determinados géneros en el cine. Hizo *Espartaco*, una película de época, sin necesidad de que hubiera cristianos o que apareciera la imagen de Jesús; abordó el tema de la relación entre un mayor y una menor con una sutileza y con una finura al alcance de muy pocos, y se atrevió a hacerlo en 1960. Cogió un tema tan serio como la Guerra Fría y nos la contó como una comedia, sin que por eso perdiera en ningún momento el tono tragicómico que le insuflaba lo que realmente se estaba planteando.

En 2001 abordó la ciencia ficción de manera innovadora y original. Con *El resplandor* nos dejó la primera película de miedo que no recurría a los clásicos lugares comunes de las del mismo género (presencias imprevistas, monstruos, gente deforme, sorpresas desagradables, ...). En *La chaqueta metálica* mostró la guerra desde diferentes perspectivas. No solo la guerra en sí, sino su previa (el adiestramiento) y sus interiores. Y en *Eyes Wide Shut* se nos desveló como uno de los más perspicaces psicólogos de la época.

En cuanto a los guiones, en los que en todos más o menos intervino, quizá sea la parte menos brillante de sus films. Los diálogos son «normales». No son sugerentes, ni hijos de una prosa exquisita. Son directos y concisos. A veces respetando la jerga del momento, de la ocasión, o del libro, como en *La naranja mecánica* o en *La chaqueta metálica*. Quizá el guión más conspicuo sea el de *Lolita*; da la impresión de que la pluma de Nabokov no se alejó mucho.

Pocos diálogos suyos se repiten cuando se habla de sus películas. Aunque los hay. En las páginas previas he reseñado alguno de ellos. Las anotaciones en voz alta de Humbert Humbert en su diario, el diálogo entre Crasso y Antonino en *Espartaco*, o en *Eyes Wide Shut* cuando al final de la película Alice le dice a Bill que deben aprender de sus aventuras, las reales y las que solo son un sueño. Él le pregunta si está segura de eso y ella, con una reflexión en la que hay mucha profundidad, le dice: «¿Que si estoy segura?-duda, gesticula, parece que niega, pero al final afirma- Tan segura estoy como de que la realidad de una noche, por no hablar de la de toda nuestra vida, nunca será la verdad completa».

Evidentemente hay más diálogos brillantes y originales, pero la tónica es que no sean especialmente excelsos, sino simplemente un pretexto para exponernos la idea que se quiere expresar. Y esta idea Kubrick nos la muestra con las miradas, los gestos, la fotografía y la acción en la que transcurre todo. Es como si nos transmitiera la importancia de no escuchar; en las palabras no hay verdad. Hay que mirar, observar, ahí está lo importante. El maestro de la imagen por excelencia pone el énfasis (aunque no sea consciente del todo) en ella, no en la palabra. Era un fotógrafo que intentaba escribir; nunca fue un escritor que hizo cine (a pesar de que los guiones los escribía y los reescribía, junto con sus colaboradores, numerosas veces).

En su trabajo con los actores encontramos ambivalencias. Lo más reseñable es que buscaba cierto histrionismo en la actuación de estos. Siempre los llevaba al límite, y en algunos casos, ese límite es el que él elegía para ser visto por el espectador. En unas ocasiones le fue bien, y en otras no tanto.

Hay disparidad de opiniones sobre las actuaciones de los actores a los que dirigió. Por mi parte, solo unas breves palabras al respecto: creo que la mejor interpretación de la carrera cinematográfica de Kirk Douglas la hace como coronel Dax en *Senderos de Gloria*. Y también creo que Jack Nicholson en su papel del esquizofrénico Jack Torrance es insuperable.

Stanley Kubrick ha dejado imágenes para la posteridad, pero no ha querido que estas imágenes viajen solas por nuestro recuerdo. A todas las ha hecho acompañar de una música que las ha convertido en inseparables. De hecho, y a pesar de que las imágenes son un canto, una loa a lo sublime, a lo bello, a lo diferente, algunas de ellas no serían lo mismo si no fueran acompañadas de la respectiva música.

Apoyándose, sobre todo, en la música clásica ha dejado momentos cinematográficos para la posteridad que forman parte de la historia del celuloide: En 2001, con *Así habló Zaratustra*, cuando el Austrolopithecus golpea con un hueso a un tapir; o la nave que se mece en el espacio al ritmo del *Danubio azul* de Strauss. *La naranja...* tampoco es lo mismo sin *La gazza ladra* o la *Novena Sinfonía*; *Barry Lyndon* no se puede desligar de Handel, Bach o Schubert. Ni *El resplandor* de Penderecki o Ligeti; o *Eyes...* de Shostakovich o el propio Ligeti.

Para concluir esta breve semblanza sobre Stanley Kubrick, antes de adentrarnos un poco en cada una de sus películas, queremos señalar que Ortega y Gasset, parafraseando aquella famosa frase de Píndaro «llega a ser el que eres», afirmaba que cada uno tiene que llegar a ser aquello que es; y Kubrick lo hizo. Él nació para mostrarnos el mundo desde su privilegiada atalaya de visionario, y a eso dedicó toda su vida. Desde los veinticinco años con *Fear and Desire* (anteriormente, ya con solo veintitrés hizo su primer corto -realizó otros tres más-, *Day of the Fight*), hasta los setenta con *Eyes Wide Shut*, empleó toda su energía en contarnos y, sobre todo, en mostrarnos cómo veía el mundo. Darnos su adelantada visión de lo que nos acontecía y de lo que con el tiempo devendría. Llegó a ser el que era.

Le faltó realizar la película que siempre quiso hacer: una sobre la vida de Napoleón. Yo, sin embargo, creo que en su filmografía solo sobran las dos primeras, incluso es posible que *El beso del asesino* no, pero no faltan. La tarea creativa necesita tiempo y reflexión. Y él hizo las películas cuando su *daimon* <sup>[158]</sup> se lo pidió.

Llegó a los setenta años en plenitud, en su momento creativo más álgido. Creo que en *Eyes Wide Shut* vemos al Kubrick más completo. No sé si al más brillante, pero sí al maestro. Al que utiliza todos los recursos disponibles para mostrar aquello que realmente quiere.

Quizá el hecho de que no llegara a rodar *Napoleón* sea una tragedia para las amantes del cine. Pero es posible que no la rodara porque nunca quiso filmar su propia vida, le gustó siempre mucho su intimidad. Y Kubrick fue el Napoleón del cine. El general. El imparable y

dominante personaje que durante varios años arrasó todos los platós por los que pasó.

En cualquier caso, solo por una de sus películas, por una sola (a partir de *Senderos de gloria*) mereció que se dedicara a aquello para lo que nació: para ser director de CINE.

## PELÍCULAS

### FEAR AND DESIRE – EL BESO DEL ASESINO.

Estos son los dos únicos largometrajes de Kubrick que no han sido incluidos en el análisis de las películas en las que mostrábamos su relación con la Filosofía.

*Fear and Desire* es el primer film del neoyorkino, y se nota. Es la película de menos calidad de las que realizó. El propio Kubrick lo reconocía: nunca le gustó. Intentó retirar todas las copias (casi lo consigue. Una encontrada por el investigador italiano Paolo Cerchi nos ha permitido verla, aunque la imagen es bastante deficiente).

Es la primera en la que Kubrick abordó la guerra, después lo hará desde diferentes ópticas en otras. A pesar de ser su película más deficiente, *Fear and Desire* tiene el atractivo de mostrar (si bien de manera muy rudimentaria) los temas que después iban a interesar al Kubrick adulto (el miedo, la soledad, la violencia y el absurdo existencial).

*El beso del asesino* ya supone un salto de calidad con respecto a la anterior. Sin llegar a ser un film, podríamos decir, del estilo de Kubrick, sí se puede afirmar que está en la antesala. Aunque hay algún que otro fallo impropio del gran director, como la forma de enlazar la trama (destacable en este sentido es la historia de la bailarina, hermana de Gloria en la película, y segunda mujer de Kubrick en la vida real. Es innecesaria y no se suma bien al conjunto de la obra. Quizá fue una concesión a su mujer, Ruth Sobotka, que interpreta a la bailarina).

Reseñar que uno de los papeles protagonistas, como también hizo en su primera película, es para Frank Sivera.

Un film con altibajos. Aunque destaca la escena de la pelea en la sala de maniqués, donde ya vemos los primeros destellos de lo que Kubrick iba a proporcionar a la posteridad: imágenes y escenas inolvidables.

### ATRACO PERFECTO.

Es la primera película que se puede considerar kubrickiana, aunque con matices. Quizá la primera sea la siguiente que analizaremos (*Senderos de gloria*). No obstante sí que es un film que cuenta con el suficiente interés como para que cualquier director se pueda jactar de haberlo realizado.

La historia, sobre todo la forma de contarla, en continuos flash-back es lo que más llama la atención. Si en obras posteriores Kubrick puso mucho énfasis en la imagen, en esta el desarrollo del argumento se impone a la estética.

En cuanto a las interpretaciones, unos pequeños apuntes. Es reseñable la de Sterling Hayden, actor que después veremos también en *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú*; aguanta bien bajo sus anchas espaldas el peso de la película. Seguro y convincente en su papel. Se nos muestra como el jefe honrado, seguro de sí mismo y legal del que nos gustaría ser amigo.

El resto de secundarios de lujo acompañan con credibilidad su papel. Sherry (Marie Windsor) es la perfecta «femme fatale» de su época. Es admisible que George (Elisha Cook) sea manipulado por una mujer como ella: guapa, inteligente y, sobre todo, fría y calculadora.

En el lado opuesto, la actuación excesivamente histriónica de Nikki (Timothy Carey). Aunque la interpretación que realizó después en *Senderos de gloria* no le va a la zaga. Hay quien ha dicho que a Kubrick no le gustaban los grandes actores. Es una afirmación que no es creíble, aunque en algunos casos (como el de Carey) cueste refutarla.

En este film, Kubrick maneja muy bien los tiempos narrativos. Es una historia bien contada, dinámica, en la que la acción no decae en ningún momento.

Inolvidable, y como tal ha pasado a la historia del celuloide, es el final. El azar, una constante en la filmografía del director, da sus primeras pinceladas. Después, a lo largo del tiempo, pintaría varios cuadros.

### SENDEROS DE GLORIA

Segunda película en la que Kubrick aborda la guerra. Basada en un hecho real y rodada en Alemania, tiene ya el «sello» Kubrick (ideas,



magenes, estructura).

En el aspecto técnico destaca cómo el neoyorkino utiliza el travelling en las trincheras, muy innovador para su época. Y la importancia que ya empieza a darle a la música en sus obras (cómo acompaña *La Marsellesa* con la acción es una avanzadilla de lo que después hará en otras).

La película es sobria y precisa. Sin alardes, pero contundente. Dejándonos la sensación de que ni sobra ni falta nada. ¡Y estamos ante un director de veintinueve años!

Podemos destacar la interpretación de George MacCready (general Mireau) y, sobre todo, la de Kirk Douglas (coronel Dax). Como ya hemos dicho anteriormente, desde nuestra modesta opinión, la mejor interpretación de Douglas en toda su carrera.

El coronel Dax es uno de esos personajes del cine que siempre recordaremos. Su lealtad, su fidelidad, su afán de justicia y la subyugante seguridad en sí mismo, lo hacen merecedor de pasar a la posteridad cinematográfica.

Igual que todos querríamos en una banda de mafiosos al Johnny Clay de *Atraco perfecto*, desearíamos a nuestro lado al coronel Dax de *Senderos de gloria* en una hipotética guerra.

Se ha dicho que es una película antibelicista, y lo es. El director, de hecho, ridiculiza algunas de las señas de identidad de cualquier ejército. Un claro ejemplo es la contraposición que hace entre la vida suntuosa de los altos cargos con la miseria y el hambre al que se ven arrastrados los soldados. Unos son privilegiados y los otros no son más que números cuya misión es morir por la patria.

Como dato anecdótico, hemos de señalar que en Francia (ya que el tema es bastante ofensivo para el ejército francés) no se estrenó hasta 1975. Y en España, aunque la censura desapareció en 1977, no llegó a las pantallas comerciales hasta 1986<sup>[159]</sup>.

## ESPARTACO

Basado en la novela homónima de Howard Fast, fue inicialmente dirigida por Anthony Mann, pero discrepancias con el productor de la película, Kirk Douglas, hicieron que este decidiera cambiar de director. Cedió el testigo a un joven cineasta con el que había trabajado tres años antes en *Senderos de gloria*<sup>[160]</sup>.

Kubrick se vio, por primera vez en su vida, ante una gran superproducción. Tenía todo lo que quería para hacer una gran película; todo, excepto poder. Douglas fue una importante barrera en la dirección del film. Quizá fue la única vez en la que le ocurrió esto, que alguien se interpusiera en el total control que Kubrick ejercía sobre sus trabajos.

Debemos señalar que un joven de treinta y dos años debía dirigir, sin amedrentarse, a actores de la talla de Laurence Olivier, Peter Ustinov, Charles Laughton y un incipiente Tony Curtis. Amén de al propio Kirk Douglas, Jean Simmons o John Gavin, entre otros. Y lo hizo.

Lo mismo que dije que *Senderos de gloria* era una película sobria, precisa, a la que no le faltaba ni sobraba nada, creo que de *Espartaco* no puedo decir lo mismo. Es cierto que las grandes superproducciones de la época manejan ese metraje (unos ciento ochenta minutos), y que es difícil que se puedan suprimir escenas sin que por ello la historia sufra, pero la sensación que nos deja es que es una película desbordada, como si determinadas escenas fueran superfluas y no permitieran que la historia avanzara con precisión y fluidez.

Creo que es una buena película, pero no la que ocupe uno de los tres privilegiados lugares en el pódium de la filmografía del director. El hecho de no poder «dominar» el film en su totalidad, como le gustaba a él, le hizo no estar satisfecho. Y eso es posible que tuviera influencia en el resultado final. Al propio Kubrick nunca le terminó de gustar.

En cuanto a las interpretaciones, resaltamos el papel del cínico y culto Charles Laughton, la imponente presencia en pantalla de John Gavin y la prestancia y el saber hacer que Laurence Olivier confiere a algunas escenas. Kirk Douglas como Espartaco es destacable, pero quizá un escalón por debajo del coronel Dax de *Senderos de gloria*.

Aquí Kubrick vuelve a dejar para la historia del cine su sello en forma de pelea. La que tiene lugar entre Espartaco y Draba. ¡Magnífica!

## LOLITA

Kubrick, al que le gusta bordear el peligro, entra de lleno en él con este film. Solo un valiente se hubiera atrevido a llevar al cine el libro de Nabokov en 1962. Eso sí, la sutileza con la que cuenta la historia y el hecho de que la protagonista, Sue Lyon, tuviera quince años y medio, no como la Lolita de la novela que tenía doce, ayudó bastante.

Para el papel de Humbert, debido a compromisos de James Mason, también se pensó en Laurence Olivier y en David Niven. Si bien, después de ver la película no se concibe otro Humbert Humbert que al que da vida Mason. En las dos relaciones que mantuvo transmitió con

después de ver la película no se conoce otro Humbert que la que da vida a Mason. En las dos relaciones que mantuvo transmitió con precisión sus sentimientos: con gran sutileza y delicadeza su rechazo por Charlotte Haze y con contenida vehemencia el desesperado amor por la bella ninfa.

Es el primer film en el que Kubrick ya cuenta los conflictos que se generan entre el deseo y las convenciones sociales. Aunque en *Eyes Wide Shut* se verá mucho más claro, ya aquí se aprecia el conflicto entre el *quiero* y el *no debo*, común a cualquier sociedad avanzada en la que existan normas morales.

Para Lolita el amor es el capricho del momento. Se va enamorando o desenamorando con la misma facilidad con la que exhibe su juguetona, traviesa y sugerente sonrisa.

Lolita es la pieza sobre la que gravita la historia, es la que decidirá cuándo se da jaque mate y qué movimientos se utiliza para ello. Pero aun siendo tan decisiva e importante no es lo más atractivo del film. Este papel corresponde al desenvolvimiento que del personaje de Humbert hace Kubrick. Humbert es el que da sentido a la pérfida belleza de Lolita y a su traviesa juventud. Todos comprendemos al incomprendido Mason (él con su interpretación nos los pone fácil). Vivimos con él, nos enamoramos con él, sufrimos con él y, al final, vamos en el coche, con él, a por Quilty.

La película también deja alguna escena para la posteridad. Quizá dos: cuando Humbert le está pintando las uñas a Lolita (hay mucho erotismo y sensualidad), y cuando Humbert pasa al jardín y ve por primera vez a la dulce y sensual Lolita. Al levantar la cabeza y bajar sus gafas con esa cándida y exultante jovialidad nos conquista a todos.

Es una película moderna y atrevida para su época, en la que la pegadiza música de Nelson Riddle desempeña un importante papel. Envuelve las escenas con la atmósfera adecuada.

Una de las mejores de Stanley Kubrick.

## ¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ <sup>[161]</sup>

Una película sobre la guerra que no llegó a ser guerra (la Guerra Fría) y una película sobre un libro serio (*Red Alert*) en tono de comedia. ¡Curioso!

En su afán de ir por delante de los demás, innovar forma parte de su idiosincrasia, Kubrick entiende que la manera más adecuada de contar esta historia en la que se convirtió la Guerra Fría es ridiculizarla. Lo que se podría derivar de ella es demasiado trágico para tomárselo en serio. Al fin y al cabo estamos hablando de la destrucción del mundo.

Vuelve a utilizar la guerra (si bien desde una perspectiva distinta) para contarnos una historia. Supongo que es en situaciones límite, las que provoca cualquier guerra, donde mejor se conoce a las personas. Y en el cine de Kubrick buscar esto es una constante. Uno de sus intereses más destacados es el análisis del ser humano. Un gran observador de los demás, como él, no podía sustraerse a la fascinación que la conducta de las personas, para bien o para mal, puede ejercer.

La guerra se nos muestra como un absurdo. Un absurdo peligroso, insensato, destructivo, que está en manos de algo tan voluble y casquivano como es el carácter de una persona.

Vemos dibujadas en la película, caricaturizadas, las diferentes personalidades de los que ejercen el poder. Con una claridad insultante apreciamos que nadie está a la altura de lo que se espera de él. Incluso se podría afirmar que cuanto más alto se ha ascendido en la escala de mando mayor es la incompetencia.

La película provoca sonrisas, pero no risas. Es una sátira sobre un tema demasiado serio. En ningún momento nos abandona la sensación de desazón e intranquilidad. Aunque algún comentario consigue relajarnos, el tono que mantiene la película hace que esa relajación solo sea momentánea. Cierta zozobra ejerce de compañera fiel. Es una comedia, pero no es de humor; es una comedia, como dijo el propio Kubrick, de pesadilla.

A destacar, como curiosidad, los tres papeles que interpreta Peter Sellers (Presidente Muffley, Dr. Strangelove y Lionel Mandrake); también, aunque en un sentido negativo, el excesivo histrionismo (Kubrick quiso que fuera así) de George C. Scott.

La música de Laurie Johnson ayuda a que la película tenga más personalidad. Curioso e impactante es el contraste del final entre esta y las imágenes, cuando el dulce sonar de *We will meet again* de Johnny Cash acompaña la explosión de la bomba.

Por último, reseñar que está llena de imágenes de iconografía sexual. Los dos aviones del principio repostando es solo una pequeña muestra. Supongo que todas las trabas que tuvo que vencer *Lolita* debían ser vengadas de alguna manera. Y de modo muy sutil, Kubrick lo hizo en la primera ocasión que pudo.

## 2001 UNA ODISEA DEL DESPACIO

Esta es la obra en la que Kubrick nos demuestra que estamos ante el mejor fotógrafo de la Historia. El film es una excelente foto, con una gran música y una buena historia. Los actores aquí son secundarios. No tienen un papel relevante. Lo importante es el mensaje, la historia circular de la existencia y, sobre todo, la visión de ese mensaje.

2001 es...distinta. Aunque hablando de Kubrick este adjetivo no expresa mucho.

Es posible que haya sido su película más discutida. Ha fascinado y defraudado por igual. Lo abierto de la trama, el poco diálogo tras casi ciento cuarenta y dos minutos (solo cuarenta) y lo peculiar de su tratamiento han contribuido a que 2001 sea una película más valorada ahora que en el momento de su estreno.

Creo que Kubrick quiso darse un homenaje, y no le importó lo que pudieran decir los críticos, los espectadores y la propia industria cinematográfica. A sus cuarenta años estaba en el momento (tenía el éxito, la edad y el conocimiento para hacerlo) de decir: «Voy a hacer lo que me apetezca». Y el fotógrafo joven apareció de nuevo. Está en todas sus películas, pero en esta aún más. Kubrick jugó con la cámara y durante casi dos horas y media se gustó. Hizo una película para él.

Evidentemente, el film habla de determinados temas: el nacimiento de la especie humana, la lucha por la existencia, la inteligencia artificial, el espacio, el nacimiento, vida y muerte del ser humano... Pero sobre todo habla de una cosa: de la belleza.

Es una película que hay que disfrutar, pero no analizar. Kubrick afirma que cada uno debe obtener sus propias impresiones, y así es; pero no una impresión derivada de la comprensión, no. Una impresión derivada de los sentidos. Es visual y auditiva. No hay que intentar comprenderla, simplemente...hay que verla. Es la fotografía a gran escala que Kubrick llevaba haciendo desde pequeño.

## LA NARANJA MECÁNICA

Kubrick nos hace «videar» sexo y violencia por doquier. Aunque también tienen su cuota de pantalla otras cuestiones o temas sobre los que nos quiere dar su opinión: la religión, la violencia de Estado, el libre albedrío o el conductismo y la maldad, entre otros.

La película generó mucha controversia, y desde determinados sectores de la prensa fue acusada de incitar a actos vandálicos. Incluso algunos atracos o violaciones ocurridos en Londres fueron achacados a jóvenes que imitaban en la vestimenta y en el modus operandi a los «drugos».

Estamos otra vez ante un Kubrick visionario. La forma de contar la historia, el uso de la música, el particular estilo visual, incluso el lenguaje (aunque la jerga utilizada ya estaba en el libro de Burgess) es distinto. No se podía pensar en 1971 en una película como *La naranja mecánica*, y sin embargo él la hizo.

Kubrick afirmaba que sin Malcolm McDowell no hubiera podido hacerla, posiblemente sea una exageración, pero no una falsedad. Sin la particular mirada y gestualidad de McDowell no habría sido lo mismo. Aquí vemos, como en otras (*Senderos de gloria*, *El resplandor*, *Eyes Wide Shut*), quizá la interpretación más brillante de un actor en su carrera.

La música, iotra vez la música!: Beethoven, Rossini, Henry Purcell y el *Singing in the rain* de Arthur Freed y Nancio Herb, hacen del film poesía sonora.

La banda sonora es cardinal. No hay otra película en su filmografía (si exceptuamos 2001...) en la que la música sea tan decisiva. Forma parte de las escenas, del diálogo, de la historia. Tiene la misma fuerza decisoria que apreciamos en la novela de Tolstoi *Sonata a Kreutzer*, cuando el marido se deja arrastrar por el estridente diálogo que mantienen el violín y el piano en la *Sonata* de Beethoven y realiza una acción execrable.

Stanley muestra con más determinación que nunca su pesimista concepción antropológica. Así como su negativa visión de los Estados que, debido a su omnímodo poder, a veces ejercen violencia sobre el ciudadano.

La estética es rompedora y brillante, dejándonos en el recuerdo fotogramas de una belleza memorable.

## BARRY LYNDON

La película más premiada por la Academia y menos valorada por el público (si hacemos esta afirmación teniendo en cuenta la recaudación en taquilla).

Si en *2001 Una odisea del espacio* apreciamos el «eterno retorno» del ser humano, en *Barry Lyndon* vemos también un ciclo vital entero que podría ser el de muchos de nosotros. Redmon Barry inicia su vida adulta en una coordenada existencial, y después de muchos zigzagueos y vicisitudes vuelve prácticamente a ese mismo punto cardinal, mostrando un poco el absurdo de la ambición (es lo que mueve a actuar, por lo general, a Redmon) y quizá el de la existencia. Tanta lucha, ¿para qué?, podría preguntarse Redmon Barry, y quizá nosotros también, si al final siempre volvemos al sitio de partida.

La música clásica también ocupa un importante lugar. Los excelsos pentagramas de Schubert, Handel, Vivaldi, Bach y Mozart, entre otros, se encargan de ello.

Se ha discutido mucho sobre la actuación de Ryan O'Neal, incluso ha quedado en entredicho que fuera el actor adecuado para hacer de Redmon Barry. He de confesarles que no tengo un posicionamiento claro al respecto. Es verdad que en determinados momentos su actuación es demasiado tibia, casi inane, la cámara es más fuerte que él; pero en otros sí, su bello porte acompaña con acierto y mesura la escena.

En cualquier caso, ni mejora ni empeora la película. No creo que sea la mejor interpretación de O'Neal, aunque tampoco que sea criticable. Dejémoslo ahí.

Es la más existencial de Kubrick, en el sentido de que es la historia de una persona, a lo largo de varios años, narrada desde los pequeños acontecimientos. En ninguna otra se detiene tanto en las decisiones vitales de su protagonista, y en las posibles consecuencias que se derivan de ellas.

Si el azar es una constante en las películas del director americano, en esta aún más. De hecho, nos queda la sensación de que solo el azar ha sido el músico que ha interpretado la partitura en la que se convierte la vida de Barry. Sí que él toma decisiones, pero su fuerza es inferior a la que se refleja cuando es el azar el que decide.

Quizá también tenga demasiado metraje, al igual que *Espartaco*. La excesiva quietud de las escenas, a veces parecen cuadros (en alguna ocasión, el fondo lo es) nos deja la sensación de película lenta, realizada fotograma a fotograma.

A modo de anécdota decir que Leon Vitali (el joven Bullingdon), volvió a trabajar con Kubrick; pero como ayudante de producción, en *La chaqueta metálica* y en *Eyes Wide Shut*.

## EL RESPLANDOR

*El resplandor* es una película de terror, pero no al uso. No respeta los cánones de las que sobre el género se realizaban en la época. Es Kubrick, él no hacía las cosas como los demás.

En la superficie es una cinta de miedo, pero en su interior es mucho más que eso. Es la historia de la endeblez psíquica del ser humano. Una mostración clara de nuestra debilidad mental, de cómo somos sujetos expuestos a las circunstancias, y de cómo estas pueden derribar todas nuestras seguridades o falsas creencias. Jack Torrance es el rostro que representa la resquebrajadiza línea que separa la normalidad mental de la enfermedad psíquica.

El director neoyorkino vuelve a utilizar una novela, en este caso una de Stephen King, *The Shining*, como pretexto. Si bien King hacía más hincapié en lo sobrenatural y Kubrick en las personas. Son estas, sus decisiones, lo importante.

Quiso probar con un género al que aún no se había acercado, y como le ocurrió con otros, fue más allá. Cogió el género y le dio una vuelta de tuerca con ese estilo que podríamos llamar kubrickiano.

Estamos ante un film sumamente inquietante. A uno no le abandona el temor en ningún momento. El desasosiego nos acompaña en toda la película y muchos años después, idemasiados!

Jack Nicholson realiza una interpretación extraordinaria. Se ha criticado mucho el papel de Shelley Duval. No estoy tan convencido de que deba ser así. Su particular gestualidad es la adecuada para que sea creíble el exasperamiento de Jack en algunas escenas.

Como en muchas obras de Kubrick, también en esta hay momentos que acompañan a la historia del cine. A los ya señalados en el capítulo correspondiente, añadimos los que provoca Danny con sus rápidos y vertiginosos paseos en triciclo por los pasillos.

La película tiene una virtud y un defecto que llaman poderosamente la atención: la virtud es que es inolvidable. Una vez vista ya siempre irá con nosotros en el recuerdo; y el defecto es que es inolvidable.

## LA CHAQUETA METÁLICA

Otra nueva cinta de guerra. Sin duda, fue el tema más socorrido por Stanley Kubrick. Anora bien, cada nuevo «abordaje» que realizaba lo hacía desde un nuevo punto de vista. En esta ocasión nos muestra una guerra «moderna» con sus previos (adiestramiento de reclutas) y sus entresijos (propaganda militar, ideología, maniqueísmo periodístico); el film está dividido en dos partes bien diferenciadas que permiten abarcar más aspectos sobre el conflicto humano por excelencia.

Sin embargo, el resultado de ambas es desigual. Se aprecia una primera más dinámica e intensa y una segunda más diluida e inconexa. Incluso se podría hablar de dos películas diferentes.

Una vez más el ser humano pierde su esencia para convertirse en un número para la gran institución. El Estado lo utiliza para conseguir sus fines. Un ser humano al que desde el momento en el que entra en el ejército se le intenta despersonalizar lo más rápidamente posible, buscando que se convierta en parte del grupo (que olvide su rol de persona y asuma el de soldado).

Tardó siete años después de *El resplandor* en dirigir otra, en este caso la que estamos analizando. Fue el período más largo en el que Kubrick estuvo sin trabajar en un film, si exceptuamos el siguiente, el que va a mediar entre *La chaqueta metálica* y *Eyes Wide Shut*, en el que transcurrieron doce años.

La película, como muchas otras suyas, está basada en un libro. En este caso *The short-times* de Gustav Harford, publicado en 1979. Para ayudarlo en el guión llamó a Michael Herr, novelista que había publicado dos años antes *Dispatches*, una novela sobre la guerra que había gustado a Kubrick. Reseñamos la aparición de Herr porque después pasó a convertirse en uno de sus mejores amigos.

Ya hemos señalado nuestra opinión sobre el protagonista, así como sobre la música. Solo queremos añadir que es una película con escenas impactantes (como la del recluta «Patoso» cuando está con el sargento en los aseos), pero con altibajos.

## EYES WIDE SHUT

Contrariando al título (algo así como «ojos bien cerrados»), debemos abrirlos y acompañar al gran director en su última parada y fonda cinematográfica.

También, otra vez, nos encontramos con una obra que divide a la crítica. Aunque en esta ocasión no voy a mantener una opinión dubitativa, me voy a pronunciar con rotundidad: es magnífica. Está todo Kubrick en ella: la fotografía (buen trabajo de Larry Smith); los actores (impecables Tom Cruise, Nicole Kidman y Sydney Pollack, también merece destacarse la aparición breve pero imponente de Sky Dumont); la música (Shostakovich, Ligeti, Liszt); la novela (*Relato soñado* de A. Schnitzler), en la que trabajó junto con Frederic Raphael. Solo la novela de Schnitzler merece de por sí un comentario aparte o, por lo menos, calificarla con un adjetivo que no permita dudas: extraordinaria.

Muchos buenos elementos confabulados para que la magistral mano de un gran director de escena no sea capaz de crear una excelente película.

Es un film de obsesiones, en el que se mezcla, como no podía ser de otra manera, el sueño y la realidad. De hecho, hay momentos en los que uno tiene la sensación de estar en una vaga ensoñación.

Es Nueva York la que se nos muestra, a través de sus personajes y sus historias, pero es una Nueva York como de cuento. Tiene una luz especial. Fuerte a veces y tenue otras, como la diferencia que hay entre el sueño y la vigilia.

Tom Cruise es el perfecto Bill Harford. No se me ocurre otro actor mejor para el papel que debe representar: el de médico educado, guapo, atento, inteligente y... con un lado «semioscuro» por desvelar. Un «lado» que nunca aparecerá, a no ser que las circunstancias hagan que salga de su particular escondite. Y lo hacen.

Nicole Kidman también brilla en su papel. Es guapa, dulce, la madre perfecta, y con una belleza que incita a que en ella el pecado aún pueda resultar más tentador.

En la película todo es bello. Los actores, la fotografía, la ropa, la música... nada hay que desentone. Es una preciosa imagen de ciento cuarenta y cinco minutos de duración. Una demostración del poder de la belleza de una subyugante atracción.

Y ya, para terminar de pronunciar, permítanme una licencia que desde luego no tienen por qué compartir. Me parece la mejor película de Kubrick, aunque creo que ya sabían mi opinión al respecto. Mis alabanzas quizá me hayan delatado.

¡Es fantástica! No sé si dentro de unos años opinaré igual, pero ahora mismo ese es mi dictamen. O como solía decir Kubrick para pronunciarse sobre el valor de algo: «O te importa o no te importa». Me importa.

## EPÍLOGO

Después de haber hecho este subjetivo análisis de la obra de Kubrick, quiero señalar, para un mejor conocimiento de los gustos del director, cuáles eran sus películas y sus directores favoritos en el año 1963. Evidentemente esto variaría a lo largo del tiempo, pero de esta opinión tenemos constancia escrita, por eso la reflejamos.

Extraído del libro de Michael Ciment<sup>[162]</sup>.

Cuando la revista americana *Cinema* le pregunta en 1963 por sus películas preferidas, Kubrick propone los siguientes títulos:

1º) *I Vitelloni* (Federico Fellini, 1963); 2º) *Fresas salvajes* (Ingmar Bergman, 1958); 3º) *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941); 4º) *El tesoro de sierra madre* (John Huston, 1948); 5º) *Candilejas* (Charlie Chaplin, 1931); 6º) *Enrique V* (Laurence Olivier, 1945); 7º) *La noche* (Michelangelo Antonioni, 1961); 8º) *The Bank Dick* (W. C. Fields, 1940); 9º) *Roxie Hart* (William Wellman, 1942); 10º) *Hell's Angels* (Howard Hughes, 1930). Sin embargo, añade Ciment, llama la atención la ausencia de un nombre: el de Max Ophüls, a quien Kubrick siempre tuvo en alta estima, del que decía unos años antes: «En primerísimo lugar, sitúo a Max Ophüls quien, en mi opinión, reúne todas las cualidades. Tenía un olfato excepcional para descubrir buenos temas y era un gran director de actores». Asimismo, también señala Ciment, la enorme veneración que sentía por Elia Kazan, «indiscutiblemente, el mejor director que tenemos en América».

### **NOMINACIONES Y PREMIOS (En negrilla los Premios de la Academia conseguidos).**

#### **ESPARTACO**

**Actor Secundario: Sir Peter Ustinov**

**Dirección Artística**

**Fotografía**

**Diseño de Vestuario**

Nominación al Mejor Montaje

Nominación a la Mejor Banda Sonora

#### **LOLITA**

Nominación al Mejor Guión Adaptado: V.Nabokov

#### **¿TELÉFONO ROJO?...**

Nominación al Mejor Actor: Peter Sellers

Nominación a la Mejor Película

Nominación al Mejor Director.

Nominación al Mejor Guión Adaptado.

#### **2001 UNA ODISEA...**

**Mejores Efectos Visuales (Stanley Kubrick)**

Nominación al Mejor Director

Nominación al Mejor Guión Adaptado

Nominación a la Mejor Dirección Artística

#### **LA NARANJA MECÁNICA**

Nominación a la Mejor Película

Nominación al Mejor Guión Adaptado

Nominación al Mejor Director

Nominación al Mejor Montaje

#### **BARRY LYNDON**

**Dirección Artística**

**Dirección Artística**

**Fotografía**

**Diseño de Vestuario**

**Banda Sonora**

Nominación a la Mejor Película

Nominación al Mejor Director

Nominación al Mejor Guión Adaptado

**LA CHAQUETA METÁLICA**

Nominación al Mejor Guión Adaptado

**Películas que ganaron los Premios de la Academia en los años en los que participó Kubrick (indicamos también el nombre del director).**

1953. De Aquí a la Eternidad (Fred Zinnemann).

1955. Marty (Delbert Mann)

1957. El Puente sobre el Río Kwai (David Lean).

1960. El Apartamento (Billy Wilder).

1962. Lawrence de Arabia (David Lean).

1964. My fair Lady (George Cukor).

1968. Oliver (Carol Reed).

1971. The French Connection (William Friedkin).

1975. Alguien Voló sobre el Nido del Cuco (Milos Forman).

1980. Gente Corriente (Robert Redford).

1987. El Último Emperador (Bernardo Bertolucci).

1999. American Beauty (Sam Mendes).

## FILMOGRAFÍA

### **FEAR AND DESIRE (1953).**

Productora: Stanley Kubrick Productions. Productor: Stanley Kubrick. Productor asociado: Martin Pervelet. Director de producción: Bob Dieks. Guión: Howard O. Saackler y S. Kubrick. Fotografía y montaje: S. Kubrick. Música: Gerald Fried. Decorados: Herber Lebowitz. Maquillaje: Chet Fabian. Intérpretes: Frank Silvera, Kenneth Harp, Paul Mazursky, Steve Coit, Virginia Leith, David Allen. Duración: 67 minutos.

### **EL BESO DEL ASESINO (KILLER´KISS, 1955).**

Productora: Minotaure. Productores: Stanley Kubrick y Morris Bousel. Argumento, guión, fotografía y montaje: Stanley Kubrick. Música: Gerald Fried. Coreografía: David Vaughn. Intérpretes: Fran Silvera (Vincent Rapallo), Jamie Smith (David Gordon), Irene Kane (Gloria Price), Jerry Jarret (Albert, el manager), Phil Stevenson (gánster), Julius Adelman (propietario de la fábrica de maniqués), Ruth Sobotka (Iris, la bailarina). Duración: 66 minutos.

### **ATRACO PERFECTO (THE KILLING, 1955).**

Productora: United Artists. Productor: James B. Harris. Guión: Stanley Kubrick, según la novela *Clean Break*, de Lionel White. Diálogos: Jim Thompson. Fotografía: Lucien Ballard. Escenografía: Ruth Sobotka. Vestuario: Rudy Harrington. Música: Gerald Fried. Montaje: Betty Steinberg. Sonido: Earl Snyder. Ayudante de dirección: Alexander Singer. Intérpretes: Sterling Hayden (Johnny Clay), Coleen Gray (Fay).

Vince Edwards (Val Cannon), Jay C. Flippen (Marvin Unger), Marie Windsor (Sherry Peatty), Ted de Corsia (Randy Kennan), Elisha Cook (George Peatty), Joe Sawyer (Mike O'Reilly), Timothy Carey (Nikki Arane), Jay Adler (Leo), Joe Turkel (Tiny), Kola Kwarian (Maurice), Kames Edwards (vigilante del aparcamiento). Duración: 85 minutos.

### **SENDEROS DE GLORIA (PATHS OF GLORY, 1957).**

Productora: Bryna Productions. Productor: James B. Harris. Jefe de producción: John E. Pommer. Guión: Stanley Kubrick, Calder Willingham y Jim Thompson, según la novela *Path of Glory* de Humphrey Cobb. Fotografía: George Krause. Operador: Hannes Staudinger. Escenografía: Ludwig Reiber. Vestuario: Ilse Dubois. Maquillaje: Arthur Schram. Música: Gerald Fried. Sonido: Martin Müller. Montaje: Eva Kroll. Efectos especiales: Erwin Lange. Intérpretes: Kirk Douglas (coronel Dax), Ralph Meeker (cabo Paris), Adolphe Menjou (general Broulard), George Macready (general Mireau), Wayne Morris (teniente Roget), Richard Anderson (Mayor Saint-Auban), Joe Turkel (Arnaud), Timothy Carey (Ferol), Susanne Christian (cantante alemana), Bert Freed (sargento Boulanger), Emile Meyer (sacerdote), Ken Dibbs (Lejeune), John Stein (capitán Rousseau). Duración: 84 minutos.

### **ESPARTACO (SPARTACUS, 1960).**

Productora: Bryna Productions. Productor: Edward Lewis. Productor ejecutivo: Kirk Douglas. Ayudante de producción: Stan Margulies. Guión: Dalton Trumbo, según la novela homónima de Howard Fast. Director de la segunda mitad: Irving Lerner. Ayudante de dirección: Marshall Green. Consultor histórico: Vittorio Nino Novarese. Títulos de crédito: Saul Bass. Fotografía: Russel Metty. Efectos especiales: Clifford Stine. Escenografía: Eric Orbom. Decorado: Russel A. Gausman y Julia Heron. Vestuario: J. Arlington Vallés. Música: Alex North. Sonido: Waldon O. Watson, Joe Lapis, Murray Spivack, Ronald Pierce. Montaje: Robert Lawrence, Robert Schulte, Fred Chulac. Intérpretes: Kirk Douglas (Espartaco), Laurence Olivier (Marco Crasso), Jean Simmons (Varinia), Charles Laughton (Gracco), Peter Ustinov (Lentulo Batiato), Tony Curtis (Antonino), John Gavin (Julio César), Nina Foch (Helena), Herbert Lom (Tigranes Levantus), John Ireland (Crisso), John Dall (Glabro), Charles McGraw (Marcelo), Joanna Barnes (Claudia), Harold J. Stone (David), Woody Strode (Draba), Peter Brocco (Ramon), Paul Labert (Gavinus), Dayton Lummis (Simaco). Duración: 180 minutos.

### **LOLITA (Lolita, 1962).**

Productora: Seven Arts/Anyar/Transworld. Productor: James B. Harris. Guión: Vladimir Nabokov, según su novela homónima. Fotografía: Oswald Morris. Montaje: Anthony Harvey. Directores artísticos: William Andrews, Sid Cain. Escenografía: Andrew Low. Música: Nelson Riddle. Sonido: H.L. Bird, Len Shilton. Intérpretes: James Mason (Humbert Humbert), Shelley Winters (Charlotte Haze), Peter Sellers (Clare Quilty), Sue Lyon (Lolita Haze), Marianne Stone (Vivian Darkbloom), Diane Decker (Jean Farlow), Jerry Stovin (John Farlow), Gary Cockrell (Dick), Suzanne Gibs (Mona Farlow), Roberta Shore (Lorna), Cec Linder (médico), Lois Maxwell (enfermera Mary Lore), William Greene (Swine), Eric Lane (Roy), Shirley Douglas (Mrs. Starch), Roland Brand (Bill), Colin Maitland (Charlie), Craig Sams (Rex), John Harrison (Tom). Duración: 148 minutos.

### **¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ (DR. STRANGELOVE OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB, 1964).**

Productora: Hawk Film. Productor: Stanley Kubrick. Ayudante de producción: Victor Lyndon. Director de producción: Clifton Brandon. Guión: Stanley Kubrick, Terry Southern y Peter George, según la novela *Red Alert* de este último. Ayudante de dirección: Eric Rattray. Fotografía: Gilbert Taylor. Operador: Kelvin Pike. Efectos especiales: Wally Vevers. Director artístico: Peter Murton. Escenografía: Ken Adam. Vestuario: Bridget Sellers. Música: Laurie Johnson. Sonido: John Cox. Montaje: Anthony Harvey. Intérpretes: Peter Sellers (Lionel Mandrake, Dr. Stangelove, Presidente Muffley), George C. Scott (general «Buck» Turgidson), Sterling Hayden (general Jack D. Ripper), Keenan Wynn (coronel «Bat» Guano), Slim Pickens (Mayor T.J. «King» Kong), Peter Bull (embajador De Sadesky), Tracy Reed (Miss Scott), James Earl Jones (teniente Lothar Zogg), Jack Creley (Mr. Staines), Frank Berry (teniente H.R. Dietrich), Glenn Beck (teniente W.D. Kivel), Shane Rimmer (capitán G.A. Owens), Paul Tamarin (teniente B. Goldberg), Robert O'Neil (almirante Randolph), Roy Stephens (Frank). Duración: 94 minutos.

### **2001 UNA ODISEA DEL ESPACIO (2001, A SPACE ODISSEY, 1968).**

Productora: Metro Goldwyn Mayer. Productor: Stanley Kubrick. Productor asociado: Victor Lyndon. Guión: Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke. Ayudante de dirección: Derek Craacknell. Fotografía: Geoffrey Unsworth y John Alcott. Efectos especiales de fotografía: Stanley Kubrick, Wally Vevers, Douglas Trumbull, Con Pederson y Tom Howard. Montaje: Ray Lovejoy. Director artístico: John Hoesly. Escenografía: Tony Maters, Harry Lange y Ernest Archer. Vestuario: Hardy Amies. Maquillaje: Stuart Freeborn. Música: «Gayane Ballet Suite», de Aram Ilich Kachaturian; «Atmósferas», «Lux Aeterna» y «Requiem», de György Ligeti; «El Danubio Azul», de Johann Strauss y «Así habló Zaratustra», de Richard Strauss. Sonido: A.W. Watkins. Intérpretes: Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William S. Bristow (Hector Flea), David Brian (Alan Shepard), Paul Fix (General H.A. T. Goddard), James Earl Jones (Dr. M. S. Poole),



William Sylvester (Heywood Floyd), Daniel Richter (el simio «Moonwatcher»), Douglas Rain (voz de HAL 9000), Leonard Rossiter (Smyslov), Margaret Tyzak (Elena), Robert Beatty (Halvorsen), Sean Sullivan (Michaels), Frank Miller (controlador de la misión), Penny Brahms (azafata), Alan Gifford (padre de Poole), Vivian Kubrick (hija del Dr. Floyd). Duración: 143 minutos.

### **LA NARANJA MECÁNICA (A CLOCKWORK ORANGE, 1971).**

Productora: Warner Bros, Polaris Productions. Productor: Stanley Kubrick. Productor asociado: Bernard Williams. Ayudantes de dirección: Derek Cranknell y Dusty Symonds. Guión: Stanley Kubrick, según la novela *A Clockwork Orange* de Anthony Burgess. Fotografía: John Alcott. Montaje: Bill Butler. Escenografía: John Barry. Pinturas y esculturas: Herman Makkink, Kiz Moore y Christiane Kubrick. Vestuario: Milena Canonero. Música: «Música para los funerales de la Reina Mary», de Henry Purcell; obertura «Guillermo Tell», de Rossini; «Time Steps», de Walter Carlos; «Beethoviana», de Walter Carlos; «Molly Malone», de James Yorkston; «La gazza ladra», de Rossini; «Singing in the rain», de Arthur Freed y Nacio Herb, cantanda por Gene Kelly; «Novena Sinfonía», de Ludwig Van Beethoven; «Sherezade», de R. Korsakoff; «Overture to the Sun» de Terry Tucker; «I want to marry a Lighthouse Keeper», de Erika Eigen. Sonido: Brian Blamey. Intérpretes: Malcolm McDowell (Alex de Large), Patrick Magee (Mr. Alexander), Michael Bates (guardián jefe de la prisión), Warren Clarke (Dim), John Clive (actor), Adrienne Corri (Mrs. Alexander), Carl Duering (Doctor Brodsky), Paul Farrel (mendigo), Clive Francis (inquilino), Michael Grover (director de la prisión), Miriam Karlin (mujer de los gatos), James Marcus (Georgie), Aubrey Morris (P.R. Deltoid), Geoffrey Quigley (capellán de la prisión), Sheila Raynor (madre de Alex), Madge Ryan (doctora Branom), Pauline Taylor (psiquiatra), Margaret Tyzak (conspiradora), Michael Tarn (Pete). Duración: 129 minutos.

### **BARRY LYNDON (BARRY LYNDON, 1975).**

Productora: Warner Brothers/Hawk Films. Productor: Stanley Kubrick. Productor asociado: Bernard Williams. Productor ejecutivo: Jan Harlan. Ayudante de dirección: Brian Cook. Guión: Stanley Kubrick según la novela *The memoirs of Barry Lyndon*, de William Tackeray. Fotografía: John Alcott. Cámara: Paddy Carey. Montaje: Tony Lawson. Director artístico: Ken Adam. Escenografía: Roy Walker. Decorados: Vernon Dixon. Vestuario: Ulla-Britt Söderlund y Milena Canonero. Consultor histórico: John Mollo. Consultor para el juego: David Berglas. Música: «Sarabande», de G.F. Handel; «Hohenfridberger», de Federico II; «Concierto para dos clavicémbalos y orquesta en do menor», de J.S. Bach; «Idomeneo», de W.A. Mozart; «Danza alemana número 1 en do mayor» y «Trío para piano en si bemol», de F. Schubert; «Concierto para violonchelo en si menor», de A. Vivaldi; música tradicional irlandesa de Sean O'Riada. Dirección musical: Leonard Rosenman. Sonido: Rodney Holland. Intérpretes: Ryan O'Neal (Barry Lyndon), Marisa Berenson (Lady Lyndon), Patrick Magee (Chevalier de Balibari), Hardy Kruger (capitán Potzendorf), Steven Berkoff (Lord Ludd), Gay Hamilton (Nora Brady), Mary Kean (señora Barry), Diana Loerner (muchacha alemana), Murray Melvin (reverendo Runt), Frank Middlemass (Sir Charles Lyndon), André Morell (Lond Wendover), Arthur O'Sullivan (salteador), Geoffrey Quigley (capitán Grogan), Leonard Rossiter (capitán Quinn), Philip Stone (Graham), Leon Vitali (Lord Bullingdon). Duración: 185 minutos.

### **EL RESPLANDOR (THE SHINING, 1980).**

Productora: Hawk Film/Peregrine para la Warner Bros. Productor: Stanley Kubrick. Productor ejecutivo: Jean Harlan. Director de producción: Douglas Twiddy. Ayudante de dirección: Brian Cook. Guión: Stanley Kubrick y Diane Johnson, según la novela homónima de Stephen King. Fotografía: John Alcott. Operador de la Steadicam: Garret Brown. Montaje: Ray Lovejoy. Director artístico: Les Tomkins. Escenografía: Roy Walker. Vestuario: Milena Canonero. Música: «The shining» y «Rocky Mountains», de Wendy Carlos y Rachel Elkind; «Lejos», de György Ligeti; «Música para cuerdas, percusión y celesta», de Bela Bartok; fragmento de «Utrenja: el despertar de Jacob» y «De Natura Sonoris número 2» de Krzysztof Penderecki; canción «Home», de Henry Hall. Sonido: Ivan Sharrock. Intérpretes: Jack Nicholson (Jack Torrance), Shelley Duval (Wendy Torrance), Danny Lloyd (Danny), Scatman Crothers (Hallorann), Barry Nelson (Ullman), Philip Stone (Grady), Joe Turkel (Lloyd), Lia Beldam (la joven de la bañera), Billie Gibson (la vieja de la bañera), Barry Denne (Watson), David Baxt y Manning Redwood (policías), Kisa y Louise Burns (las gemelas), Alison Coleridge (secretaria), Norman Gay (cliente herido). Duración: 113 minutos.

### **LA CHAQUETA METÁLICA (FULL METAL JACKET, 1987).**

Productora: Warner Bros. Productor: Stanley Kubrick. Productor ejecutivo: Jan Harlan. Director de producción: Phil Hohler. Productor asociado: Michael Herr. Guión: Stanley Kubrick, Michael Herr y Gustav Harford, según la novela *The Short-Times*, de Gustav Harford. Ayudante de dirección y casting: Leon Vitali. Fotografía: Douglas Milsome. Montaje: Martin Hunter. Director artístico: Anton Furst. Decorados: Rod Stradford, Les Tomkins, Keith Pai. Vestuario: Keith Denny. Música original: Abigail Mead. Canciones: «Hello Vietnam» (Johnny Wright), «The Marines Hymm» (The Goldman Band), «These Boots are Made for Walking» (Nancy Sinatra), «Chapel of Love» (The Dixie Cup), «Wooly Bully» (Sam the Sam y The Pharaohs), «Paint it Black» (The Rolling Stones), «Surfin' Bird» (The Trashmen). Sonido: Nigel Galt, Edward Tise. Intérpretes: Matthew Modine («Bufon»), Adam Baldwin («Pedazo de animal»), Vincent D'Onofrio («Patoso»), Lee F. (Hoyt Axton), Dennis Hopper («Fiddler»), Adina Howard («Goodbye»), Kenny Rogers («Don't Stop Believin'»), El O'P.

Army (sargento Hartman), Dorian Harewood («Eighball»), Arliss Howard («Cowboy»), Kevyn Major Howard («Kompetchos»), Ed O' Ross (teniente Touchdown), Sal Lopez (T.H.E. «Rock»), John Stafford («Doc»), Kieron Jecchinis (Crazy Earl), Papillon Soo Soo (la prostituta), Ng Le (la francotiradora). Duración: 116 minutos.

## **EYES WIDE SHUT (1999).**

Productor: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Frederic Raphael, basado en la novela *Traumnovelle* (Relato soñado) de Arthur Schnitzler. Fotografía: Larry Smith (III). Efectos especiales: Garth Inns. Intérpretes: Tom Cruise (Bill Harford), Nicole Kidman (Alice Harford), Sydney Pollack (Victor Ziegler), Todd Field (Nick Nightingale), Marie Richardson (Mariom), Rade Sherbedgia (Milich), Leelee Sobieski (hija de Milich), Sky Dumondt (Sandor Szavost), Vinessa Shaw (Dominó), Fay Masterson (Sally), Julianne Davis (Amanda Currant). Duración: 145 minutos.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Arendt, Hannah, *Eichmann en Jerusalén*, De bolsillo, Barcelona, 2006.
- Ariely, Dan, *Las trampas del deseo*, Editorial Ariel, Barcelona, 2009.
- Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Gredos, Madrid, 2003.
- Baxter, John, *Kubrick*, T&B Editores, Madrid, 2009.
- Bernardi, Sandro, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Pratiche Editrice, Parma, 1990.
- Butler, D., A. Ray, y L. Gregory, *America's dumbest criminals*, Rutledge Hill Press, Nashville, TN, 1995.
- Calvo, Tomás, *Aristóteles y el aristotelismo*, Akal, Madrid, 1996.
- Canals, Josep, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- Changeaux J.P. y Ricoeur, P., *La naturaleza y la regla: lo que nos hace pensar*, Península, Barcelona, 1999.
- Cheever, John, *Diarios*, Emecé, Barcelona, 1993.
- Ciment, M., *Kubrick*, Akal, Madrid, 2000.
- Darwin, Ch., *El origen del hombre*, Crítica, Barcelona, 2009.
- El origen de las especies*, Espasa-Calpe, Madrid, 2008.
- Dennet Daniel, *La evolución de la libertad*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Elley, Derek, *The Epic Film*, Rotledge and Kegan Paul, London, 1984.
- Eugeni, Ruggero, *Invito al cinema di Stanley Kubrick*, Mursia, Milán, 1995.
- Foucault, M., *Vigilar y castigar*, Siglo XXI editores, Argentina, 2004.
- Frankl, Victor, *El hombre en busca de sentido*, Herder, Barcelona, 2004.
- Freud, S., *El chiste y su relación con el inconsciente*, Alianza, Madrid, 2000.
- La interpretación de los sueños*, Alianza, Madrid, 1999.
- La herencia y la etiología de las neurosis (1886) y la sexualidad en la etiología de las neurosis (1898)*, Amorrortu, México, 1999.
- Conferencia de introducción al psicoanálisis*, Amorrortu, México, 1999.
- Obsesiones y fobias. Mecanismo psíquico y etiología (1894)*. Biblioteca nueva, Madrid, 1973.
- Textos fundamentales del psicoanálisis, Altaya, Barcelona, 1993.
- Fromm, Erich, *El miedo a la libertad*, Paidós, Barcelona, 2008.
- Ghezzi, Enrico, *Kubrick*. La Nuova Italia. Florencia, 1977.

- Gladwell, M., *Inteligencia intuitiva*, Punto de lectura, Madrid, 2008.
- Gude, Antonio *El rubro de Kubrick*, Revista Jaque, número 644, Silla (Valencia), 5/2010.
- Herr, Michael, *Kubrick*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Hobbes, *Leviatán o la materia. Forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*, Alianza, Madrid, 2009.
- Hofmannsthal, Hugo Von, *La carta de Lord Chandos*, Alba, Barcelona, 2001.
- Homero, *La Odisea*, Espasa-Calpe, Madrid, 2010.
- Hume, David, *Investigación sobre el conocimiento humano. Investigación sobre la moral*, Tecnos, Madrid, 2007.
- Tratado de la naturaleza humana*, Orbis, Madrid, 1981.
- Jacobs, Jane, *The Nature of Economics*, Modern Library Original, Nueva York, 2000.
- Johnson, Steven, *Sistemas emergentes*, Turner publicaciones, Madrid, 2003.
- Jung, C.G., *Recuerdos: sueños y pensamientos*, Seix Barral, Barcelona, 1982.
- Kagan, Norman, *The Cinema of Stanley Kubrick*, Continuum, New York, 1994.
- Kierkegaard, S., *Temor y temblor*, Tecnos, Madrid, 1987.
- Lozano, Álvaro, *La Guerra Fría*, Melusina, Barcelona, 2007.
- Mandeville, Bernard, *La fábula de las abejas: los vicios privados crean prosperidad pública*, F.C.E, Madrid, 2002.
- Maquiavelo *El príncipe*, Alianza, Madrid, 2010.
- Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, Losada, Buenos Aires, 2005.
- Marcus, Gary, *Kluge. La azarosa construcción de la mente humana*, Ariel, Barcelona, 2010.
- Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, Alfaguara, Madrid, 2010.
- Maupassant, Guy, *Una vida*, De bolsillo, Barcelona, 2006.
- Mérimeé, Prosper, *Carmen*, Alianza, Madrid, 2007.
- Merton, *Teoría y estructura sociales*, FCE, México, 2003.
- Monaco, James, *The Films of Stanley Kubrick*, The New School Department of Film, Nueva York, 1974.
- Nelson, Thomas Allen, *Kubrick Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press, Bloomington, 1982.
- Nietzsche, F., *El crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 2004.
- Humano, demasiado humano*, Akal, Madrid, 2007.
- Así habló Zaratustra*, Cátedra, Madrid, 2008.
- El Gay saber*, Espasa-Calpe, Madrid, 2001.
- Pink, Daniel H., *La sorprendente verdad sobre qué nos motiva*, Gestión 2000, Barcelona, 2010.
- Pinker, Steven, *La tabla rasa. La negación moderna de la naturaleza humana*, Paidós, Barcelona, 2003.
- Platón, *Diálogos*, Gredos, Madrid, 1999.
- Polo, Juan Carlos, *Kubrick*, ediciones JC, Madrid, 1999.
- Popper, K.R., *La sociedad abierta y sus enemigos*, Paidós, Barcelona, 2010.
- Prevost, A., *Historia del caballero Des Grieux y Manon Lescaut*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Poundstone, W., *El dilema del prisionero*, Alianza, Madrid, 2006.

Rees, Laurence, *Auschwitz y los nazis y la solución final*, Crítica, Barcelona, 2005

Riambau, E., *Kubrik*, Cátedra, Madrid, 2010.

Rivera, J.A., *El gobierno de la fortuna*, Crítica, Barcelona, 2000.

*Lo que Sócrates diría a Woody Allen*, Espasa Calpe, Madrid, 2005

*Carta abierta de Woody Allen a Platón*, Espasa Calpe, Madrid, 2006

Rousseau, J.J., *Discurso sobre el origen y fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Prometeo libros, Argentina, 2009.

Safranski, R., *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Alianza, Madrid, 1991.

Sartre, J.P., *El existencialismo es un humanismo*, Edhasa, Barcelona, 2007.

*El ser y la Nada*, Losada, Buenos Aires, 2005.

Schelling, T., *Micromotivos y macroconducta*, FCE, México, 1989.

Schnitzler, A., *Relato soñado*, Ediciones Acantilado, Barcelona, 1999.

Smith, A., *La riqueza de las naciones*, Ciro ediciones, Madrid, 2011.

Stendhal, *Del amor*, Alianza, Madrid, 2003.

*Rojo y Negro*, Alianza, Madrid, 2008.

*La cartuja de Parma*, Alianza, Madrid, 2008.

Taleb, N.N., *El cisne negro. El impacto de lo altamente improbable*, Paidós, Barcelona, 2008.

*¿Existe la suerte?*, Paidós, Barcelona, 2009.

Tolstoi, L., *Sonata a Kreutzer*, Acantilado, Barcelona, 2003.

Von Neumann, John y Oskar Morgenstern, *Theory of Games and Economic Behavior*, Princeton University Press, New Jersey, 2004.

Walker, Alexander, *Stanley Kubrick dirige*, Taller JB, Madrid, 1975

Weber, Max, *Sociología del poder: los tipos de dominio*, Alianza, Madrid, 2007.

Wegner, D., *The illusion of Conscious Will*. Cambridge MA: The MIT Press, EEUU, 2002.

White, L., *La ciencia de la cultura*, Paidós, Barcelona, 1982.

Wittgenstein, L., *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 2008.

*Tractatus Lógico-Philosophicus*, Alianza, Madrid, 1999.

Zimbardo, Phil, *El efecto Lucifer*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2008.

Zweig, Connie y Abrams, Jeremiah, *Encuentros con la sombra*, Kairós, Barcelona, 1991.

Zweig, Stefan, *María Antonieta*, Editorial Juventud, Barcelona, 2002.

---

[1] Saul Kripke (Nebraska, 1940) Profesor (emérito) de Filosofía en la Universidad de Princeton.

[2] John Baxter, *Kubrick*, T&B Editores, Madrid, 2009, pág. 80.

[3] La aportación de Thompson al guión, si hacemos caso a los títulos de crédito, parece que no fue muy tenida en cuenta. Kubrick lo situó en «diálogos adicionales». No obstante, hemos de señalar que ante la posibilidad de una demanda por parte de la familia de Thompson, Kubrick decidió contratarlo como guionista en su siguiente película, *Senderos de Gloria*. Saquen ustedes sus propias conclusiones.

[4] Se intenta mostrar a los personajes tan perfilados, sin ambages, en el cine de ahora, que lo que se consigue es, por exceso de simplificación, un ofensivo falseamiento de la realidad. Supongo que es por esa forma rápida y comprimida con la que la cultura entra en nuestra vida. Mensajes rápidos y nada ambiguos. El «consumidor de cultura» de hoy no quiere confusiones, quiere saber rápidamente en qué bando posicionarse. Como si en el mundo solo hubiera dos colores: blanco y negro. Él quiere saber qué color se le está mostrando, incitándole a olvidar que tanto la gama de colores como la realidad es amplísima.

[5] Sobre lo que exigía Kubrick a sus actores hablaremos más adelante. Pero va adelantamos que el histrionismo y él no guardaron una mala relación. Si bien el de Carey supera cualquier

sobre lo que exigía Kubrick a sus actores habíamelo más adelante. Pero ya adelantamos a los que guardaron una mala memoria. Si bien el de Carey supera cualquier registro admisible.

[6] Bobby Fischer (1943 Illinois- 2008 Reykjavík). Aunque he de reconocer que no he podido comprobar esta referencia. Fischer tenía 12 años cuando Kubrick rodó la película. Y aunque fue un «niño prodigio» (a los 14 años ganó el Campeonato de los Estados Unidos), no estamos seguros de que Kubrick lo conociera. Antonio Gude, en un artículo publicado en la *Revista Jaque*, nos muestra las relaciones que mantienen las películas de Kubrick y el ajedrez. Antonio Gude, *El rubro de Kubrick*, Revista Jaque nº 644, 2010/5, Silla (Valencia), páginas 64-70.

[7] David Hume, *Investigación sobre el conocimiento humano. Investigación sobre la moral*, Tecnos, Madrid, 2007.

[8] Lorenz expuso esta idea en una conferencia pronunciada el 29 de octubre de 1972 ante la Asociación Norteamericana para el Progreso de la Ciencia, y que lleva por título «*Predecibilidad. El aleteo de una mariposa en Brasil, ¿originó un Tornado en Texas?*».

[9] *El curioso caso de Benjamín Button*, 2008 David Fincher. *El efecto mariposa*, 2004, Eric Bress y J. Mackye Gruber. *El sonido del trueno*, 2005, Peter Hyams. *Dos vidas en un instante*, 1998, Peter Howitt.

[10] Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Alfaguara, Madrid, 2010, pág. 186.

[11] Marcus, Gary, *Kluge*, Ariel, Barcelona, 2010, páginas 59-60.

[12] Lo curioso es que trabajó con niños en seis películas (*Recuerda, ¿Pero quién mató a Harry?*, *La sombra de una duda*, *Inocencia y Juventud*, *El hombre que sabía demasiado* y *Los pájaros*), con animales en otras cinco (*Vértigo*, *Psicosis*, *Los Pájaros*, *Marnie la ladrona* y *El hombre que sabía demasiado* -aquí es un tigre disecado-) y con Charles Laughton en una (*El proceso Paradine*).

[13] Harford, Tim, *La lógica oculta de nuestra vida*, Temas de Hoy, Madrid, 2008.

[14] *Obra citada*, pág. 18.

[15] *Ibidem*, pág. 21.

[16] *Ibidem*, 22.

[17] Tim Harford, nos muestra a través de las citas rápidas (citas de cinco minutos en los que se nos presentan, aproximadamente, siete personas) su teoría de la elección racional. Concretamente cómo se desenvuelven las personas racionales en aquellos lugares donde existe un desequilibrio entre hombres y mujeres disponibles. Podría pensarse que uno acude a estas citas buscando al único o a la única, que solo a un tipo determinado de persona podríamos pedirle una segunda cita, y no es así. Cuando entre las siete no hay ninguna (utilizo mujeres porque así lo hace Harford) que sea especialmente atractiva, no nos rendimos y nos retiramos. Hemos invertido tiempo, dinero y expectativas en la noche. Preferimos quedarnos con la «menos mala» de las siete para compensar todo lo invertido hasta ese momento. Es una cuestión de costes (tiempo-dinero-ilusiones)-beneficio (debo quedar con una chica, si no todo se habrá perdido). Pero para una mejor comprensión visite el propio libro. Explica lo anterior con más detalle y con un análisis más exhaustivo y riguroso. *Obra cit.*, páginas 99-121.

[18] Es como el hedonismo epicúreo (Epicuro 341 Samos-270 a.C. Atenas). Según Epicuro debemos buscar el placer en nuestras actuaciones, pero esa búsqueda debe hacerse sin perturbar nuestra ataraxia (tranquilidad del alma, que es a lo que aspira el ser humano) y siempre calculando que el beneficio que nos vaya a reportar ese placer sea bastante superior a los costes que nos va a generar. Si nos gusta mucho una bebida de cola, antes de bebernos cinco botellines, debemos pensar si el beneficio de su sabor va a ser superior al coste económico y a las molestias en el estómago que, quizá, después tengamos.

[19] Para encontrar contradicciones en el uso del lenguaje lo mejor que podemos hacer es acercarnos a cualquier película de Woody Allen. Leamos el siguiente ejemplo: «El FBI rodea la casa: «¡Dejen salir al niño!-dicen-. Entreguen sus armas y salgan con las manos en alto». Los secuestradores dicen: “Soltaremos al niño, pero dejen que nos quedemos con nuestras armas, y llegar al coche”. EL FBI dice: “Suelten al niño. Los dejaremos llegar al coche, pero entréguennos sus armas”. Los secuestradores dicen: “Soltaremos al niño, pero dejen que nos quedemos con nuestras armas...; no necesitamos llegar al coche”. El FBI dice: “Quédense con el niño»». Extraído del CD *Standup comic*, del propio Allen.

[20] Nos recuerda la imagen del general Custer en *Murieron con las botas puestas*, Raoul Walsh, 1941, cuando se lanza con valor, temeridad incluso, hacia la muerte.

[21] Juan Antonio Rivera en *El Gobierno de la fortuna*, hace un excelente análisis sobre la planificación y estrategia de las batallas, afirmando que éstas se suelen tejer de manera no prevista, como el resultado de una inextricable maraña de improvisaciones. Como él señala después de leer *Guerra y Paz*: «Es virtualmente imposible volver a pensar en Napoleón como el estratega genial que tenía en la cabeza el futuro de la batalla. Frente a esta imagen, Tolstói nos ofrece otra mucho más convincente: un Napoleón al que llegaban de manera distorsionada y retardada las noticias de lo que ocurría en primera línea y que, consecuentemente, impartía órdenes que ya no servían o que, incluso, era contraproducente obedecer. Eran los mismos soldados los que debían responder en situaciones imprevistas, pero que sucedían delante de ellos y reclamaban urgente solución». Igual que ocurre con el Coronel Dax y sus hombres. Véase Juan Antonio Rivera, *El gobierno de la fortuna*, Crítica, Barcelona, 2000, páginas 208-211.

[22] En el magnífico libro de Victor Frankl, *El hombre en busca de sentido*, Herder, Barcelona, 2004, el autor cuenta cómo la muerte en el campo de concentración de Auswitch era, a veces, una cuestión de puro azar. En ocasiones evitó, de la manera más fortuita, ser uno de los «elegidos».

[23] Hay una parábola sobre un juicio injusto que me apetece compartir con ustedes: «Cuenta una antigua leyenda que en la Edad Media un hombre muy virtuoso fue injustamente acusado de haber asesinado a una mujer. En realidad, el verdadero autor era una persona muy influyente del reino, y por eso, desde el primer momento se buscó a un chivo expiatorio para encubrir al culpable. El hombre fue llevado a juicio conociendo que tendría escasas o nulas esperanzas de escapar al terrible veredicto: la horca.

El juez, también comprado, cuidó no obstante de dar todo el aspecto de un juicio justo; por ello dijo al acusado: “Conociendo tu fama de hombre justo y devoto del Señor, vamos a dejar en manos de Él tu destino. Vamos a escribir en dos papeles separados las palabras ‘culpable’ e ‘inocente’. Tú escogerás y será la mano de Dios la que decida tu destino”.

Por supuesto, el mal funcionario había preparado dos papeles con la misma palabra: ‘CULPABLE’, y la pobre víctima, aún sin conocer los detalles, se dio cuenta de que el sistema propuesto era una trampa. No había escapatoria. El juez ordenó al hombre tomar uno de los papeles doblados. Este respiró profundamente, quedó en silencio unos cuantos segundos con los ojos cerrados, y cuando la sala comenzaba ya a impacientarse, abrió los ojos y con una extraña sonrisa, tomó uno de los papeles y llevándolo a su boca, lo engulló rápidamente.

Sorprendidos e indignados, los presentes le reprocharon: “Pero... ¿Qué has hecho? ¿Y ahora...?¿Cómo vamos a saber el veredicto”. Es muy sencillo, reprochó el hombre, es cuestión de leer el papel que queda y sabremos lo que decía el que me tragué, el que elegí. Con un gran enfado disimulado tuvieron que liberar al acusado”.

[24] Niccolò Machiavelli (Florenia, 1469-1527). Maquiavelo es un fiel defensor del realismo político y de la separación entre ética y política, otorgando superioridad en las decisiones a la segunda. Para Maquiavelo el Estado siempre está por encima del ciudadano y debe hacer lo que considere necesario para mantener el orden y la seguridad. Es lo que indica el famoso aforismo «el fin justifica los medios» (si bien he de señalar que aunque se le atribuya a él, no hay constancia escrita, o por lo menos yo no la he encontrado, de que realmente sea suyo). El realismo político de Maquiavelo se basa (hay que tener en cuenta la delicada situación en la que estaba Florenia en aquella época, asediada por varios flancos) en que un Estado no puede pensar en situaciones ideales o ficticias, debe abordar la realidad con la rotundidad que esta le reclame, y actuar en consecuencia. Siempre subordinando lo individual a lo colectivo, el ciudadano al Estado, la ética a la política. Para conocer mejor el pensamiento político de Maquiavelo son recomendables *El príncipe*, Alianza, Madrid, 2010 y *los Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, Losada, Buenos Aires, 2005.

[25] Schopenhauer, desilusionado por Teufel, visita a los condenados a galeras y queda impresionado por lo que ve, percibe la situación en la que viven los esclavos tristes. En Teufel, donde

Schopenhauer, de viaje por Roulon, visita a los condenados a galeras y queda impresionado por lo que ve, parecida a la situación en la que viven los esclavos tracios. En Roulon, donde Luis XIV tuvo encerrado a un prisionero de Estado durante muchos años (el misterioso desconocido con la máscara de hierro), los visitantes son llevados a galeras como si se tratara de un zoo; los forzados están encadenados y es posible visitarlos: es el horror programado. Afirmar Schopenhauer: «Considero que la suerte de estos desgraciados es mucho más horrible que la pena de muerte. Las galeras, que he visto desde fuera, parecen el lugar de estancia más sucio y repugnante que uno pueda imaginarse. El lecho de los forzados es el banco al que están encadenados y su condena consiste en agua y pan. Lo que no logro comprender es cómo, sin una alimentación más consistente y consumidos por la pena, no sucumben antes con el duro trabajo; pues durante su esclavitud son tratados como mulos de carga. Es horrible considerar que la vida de estos forzados a galeras carece completamente de cualquier satisfacción, con todo lo que esto significa; y que aún después de veinticinco años de sufrimiento ininterumpido no haya todavía ninguna esperanza: ¡Puede encontrarse una sensación más horrible que la de uno de esos infelices! ¿Por qué vivir? Si tan dura es la existencia, ¿por qué los esclavos no se suicidan, si en su vida no hay más esperanza que el dolor y la muerte?». Safranski, R, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Alianza, Madrid, 1991, páginas 71-72.

[26] En los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, los Kapos, los judíos elegidos por su «peculiar» carácter, eran, en ocasiones, mucho más violentos y despiadados que los propios alemanes. Ver Laurence Rees, *Auschwitz, los nazis y la solución final*, Crítica, Barcelona, 2005.

[27] Sartre, J.P., *El existencialismo es un humanismo*, Edhasa, Barcelona, 2007. Un buen estudio sobre la idea de que a veces la libertad es una carga, es el libro de Erich Fromm, *El miedo a la libertad*, Paidós, Barcelona, 2008.

[28] *Ob. Cit.*, página 81.

[29] F. Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 2004, página 35.

[30] J.P. Sartre, *El ser y la Nada*, Losada, Buenos Aires, 2005.

[31] J.J. Rousseau (1712- 1778) pensaba que el hombre era bueno por naturaleza y que era la sociedad la que lo corrompía. Mientras que Thomas Hobbes (1588-1679) argüía todo lo contrario. Para Hobbes el hombre es malvado por naturaleza. Ver Rousseau, *Discurso sobre el origen y fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Prometeo libros, Argentina, 2009. Hobbes, *Leviatán o la materia. Forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*, Alianza, Madrid, 2009.

[32] Traducción de la locución latina *homo homini lupus*, enunciada por primera vez por el comediógrafo latino Tito Macio Plauto (254. a.C-184 a.C) en su obra *Asinaria*.

[33] El diálogo nos recuerda bastante a los diálogos socráticos. Esos en los que el filósofo ateniense Sócrates (470-399 a.C.), en el diálogo anterior Craso asume su papel, interpellaba a sus interlocutores para que mediante la mayéutica (alumbramiento), la verdad «diera a luz» en ellos. Sócrates utiliza la dialéctica como arma para que el ciudadano, que ya tiene la verdad dentro de sí, consiga hallarla. Solo hay que hacer las preguntas adecuadas y esa verdad aparecerá en todo su esplendor.

[34] Johnson, S., *Sistemas emergentes. O que tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*, Turner publicaciones, Madrid, 2003.

[35] Ejemplo extraído del libro de Johnson ya citado, página 227. Tomado, a su vez, del libro de Jane Jacobs, *The Nature of Economics*, Modern Library Original, Nueva York, 2000, página 93.

[36] Es un debate que se produjo con frecuencia en épocas pasadas, sobre todo en situaciones de guerra: ¿Es mejor una dictadura «fuerte» o una democracia «débil»? Platón prefirió la dictadura, Maquiavelo también. Consideraban que era mejor que en el poder estuviera alguien con «mano firme» que pudiera defender al Estado con fuerza y sin ningún tipo de dilación. El pensamiento de ambos es deudor de la época que les tocó vivir. Tanto Atenas como Florencia fueron asediadas con insistencia por sus obstinados enemigos.

[37] Max Weber (filósofo alemán, 1864-1924), *Sociología del poder: los tipos de dominio*, Alianza, Madrid, 2007.

[38] Muchos de los grandes dictadores de la Historia lo han tenido. El ejemplo más notorio es el de Adolf Hitler.

[39] Es una afirmación interesante que nos lleva a una cuestión sobre la que la Historiografía no se pone de acuerdo. La decisiva cuestión de si la Historia es independiente o no de los grandes hombres. La pregunta sería: ¿El contexto histórico los crea, o son los grandes hombres los que crean la Historia? O formulada más concretamente: ¿Se hubiera producido la Segunda Guerra Mundial sin Hitler?

[40] Las escenas de la batalla y alguna de la película se rodaron en España (Madrid, Alcalá de Henares y Guadalajara). Se utilizaron soldados españoles (8000), si bien los efectos especiales provocan en el espectador la impresión de que son muchos más.

[41] Fue uno de «Los Diez de Hollywood», nombre que la prensa utilizó para designar a un grupo de personas relacionadas con la industria cinematográfica que fueron incluidos en la lista negra de Hollywood durante el macartismo.

[42] Cruzada anticomunista que el senador Joseph McCarthy realizó en Estados Unidos a comienzos de los años 50. El dramaturgo Arthur Miller, en su famosa obra *Las brujas de Salem*, hace una alegoría del macartismo. En la obra se juzga a las brujas y en el macartismo a los comunistas.

[43] Baxter, John, *Obra citada*, página 126.

[44] Baxter, J., *Ibidem* 127.

[45] Ver Freud, S., *El chiste y su relación con el inconsciente*, Alianza, Madrid, 2000. Por eso los chistes de sexo son los que más risa nos producen. Cuanto menor sea el tabú menos descarga psíquica se produce y menos «gracia» nos hace el chiste.

[46] Mérimée, Prosper, *Carmen*, Alianza, Madrid, 2007. Prevost, A., *Historia del caballero Des Grieux y Manon Lescaut*, Cátedra, Madrid, 1984.

[47] A modo de recordatorio señalamos que cuando se rodó la película James Mason tenía cincuenta y dos años y Peter Sellers treinta y seis.

[48] Esteve Rimbau, *Stanley Kubrick*, Cátedra, Madrid, 2010, página 165.

[49] Freud, Sigmund, *Los Textos fundamentales del psicoanálisis*, Altaya, Barcelona, 1993, páginas 543-623.

[50] Ver Changeaux J.P. y Ricoeur, P., *La naturaleza y la regla: lo que nos hace pensar*, Península, Barcelona, 1999.

[51] Marcus, Gary, *Kluge. La azarosa construcción de la mente humana*, Ariel, Barcelona, 2010.

[52] Marcus, *Obra citada*, páginas 87-88.

Ya lo decía Oscar Wilde: «Puedo resistir a todo menos a la tentación».

[54] Para más información, Butler, D., A. Ray, y L. Gregory, *America 's dumbest criminals*, Rutledge Hill Press, Nashville, TN, 1995.

[55] Kluge, pág. 106.

[56] Kluge, pág. 107.

[57] Homero, *La Odisea*, Espasa-Calpe, Madrid, 2010.

[58] Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano*, Akal, Madrid, 2007.

[59] Realmente la película se titula *Dr. Strangelove or How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Dr. Extrañamor, o cómo aprendí a dejar de preocuparme y a amar la bomba*).

[60] Lozano, Álvaro, *La Guerra Fría*, Melusina, Barcelona, 2007.

[61] «Stanley, ya de niño, mostraba ciertas manías y obsesiones, y de adulto esas actitudes se radicalizaron. No hacía nada sin examinar cada aspecto, sin ensayar cada posibilidad, solo hay que seguirle el rastro a cualquier película y ver las innumerables tomas que hacía. Se instaló con su familia en Londres en una mansión con extremadas medidas de seguridad, se volvió muy sensible a las infecciones y mandaba a casa a cualquiera que tuviera un pequeño resfriado. Tenía pistola, y cuando estaba trabajando con A.C. Clarke en Nueva York en el guión de *2001 Una odisea del espacio*, llevaba un gran cuchillo de caza en el maletín. No quería conducir y exigía que ningún coche en el que él fuera de pasajero pasase de sesenta kilómetros por hora». Baxter, Kubrick, página 165.

[62] Jack D. Ripper se podría traducir como Jack el destripador. Varios de los nombres de los protagonistas se prestan a cierto juego cómico, como el Dr. Strangelove (extraño amor).

[63] Ya Platón en el *Crátilo* señalaba la dificultad de la comunicación. En la *Carta VII* ahonda en esa idea al señalar la dificultad de la escritura para reflejar el pensamiento. En la modernidad, también Kierkegaard, sobre todo en *Temor y temblor* y, ya en el siglo pasado, Wittgenstein en las *Investigaciones Filosóficas*, señalan la insuficiencia del lenguaje para plasmar la realidad y para comunicar. Al igual que hace en literatura Hugo Von Hofmannsthal en *La Carta de Lord Chandos*. Platón, *Diálogos*, Gredos, Madrid, 1999; Kierkegaard, S., *Temor y temblor*, Tecnos, Madrid, 1987; Wittgenstein, L., *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 2008. Hofmannsthal, H., *La Carta de Lord Chandos*, Alba, Barcelona, 2001.

[64] Aunque hemos de tener presentes como posibles precursores o coautores a: Von Neumann y Morgenstern por la publicación de su libro *Theory of Games and Economic Behavior* en 1944. Al francés Emile Borel que publicó varios artículos sobre la teoría de juegos, y a J.Nash por su formulación de la teoría del equilibrio.

[65] Laboratorio de ideas fundado para ofrecer investigación y análisis a las fuerzas armadas norteamericanas.

[66] Poundstone, W., *El dilema del prisionero*, Alianza, Madrid, 2006, pág. 168.

[67] El dilema nuclear comenzó cuando la URSS hizo explotar su primera bomba atómica, en agosto de 1949. De esta manera terminaba el monopolio americano sobre armas nucleares. Cada nación se armaría hasta el punto en que pudieran lanzar una ofensiva atómica rápida y devastadora sobre la otra. Por primera vez en la historia del mundo se contemplaba la posibilidad de un ataque sorpresa que borraría a toda una nación de la faz de la Tierra. Si surgía un conflicto, la tentación de pulsar el botón nuclear se presentaba como irresistible.

[68] La película de Christopher Nolan, *El caballero oscuro* (2005), es quizá la que con mayor veracidad y exactitud ha llevado el dilema del prisionero al cine. En *Una mente maravillosa* de Ron Howard, en la que se cuenta la vida del matemático John Nash, también vemos (expuesta de manera rudimentaria) la teoría del equilibrio de Nash.

[69] No entramos, este no es el escenario adecuado, a discutir el estatus «científico» de las especialidades mencionadas. Sabemos que es una cuestión que está en continua revisión, pero aceptamos que son «ciencias» que cumplen los mínimos requisitos para que se las considere como tal.

[70] *2001. Una odisea del espacio* (1968).

[71] Schelling, Thomas, *Micromotivos y macroconducta*, FCE, México, 1989.

[72] *Micromotivos y ...*, páginas 11-14.

[73] *Obra citada*, pág. 28-29.

[74] La conversación que acabamos de leer entre el general y el presidente tiene, al igual que la propia historia, cierto aire kafkiano.

[75] La película *Cadena de favores* (2000) de Mimi Leder ejemplifica bien esta cuestión.

[76] H.M.McLuhan (1911-1989). Filósofo canadiense. Ejerció una gran influencia en la cultura contemporánea por sus estudios sobre la naturaleza y efectos de los medios de comunicación en los procesos sociales. Acuñó el término «aldea global» para describir la interconexión humana a escala global generada por esos medios de comunicación.

[77] Extraído de <http://www.cinefantastico.com/nexus7/cine/entrevistas/kubrick.htm>. También se puede leer un fragmento de la entrevista en el libro ya citado de Riambau, página 185.

[78] He leído en varios blogs y libros interpretaciones que me han sorprendido un poco. Después de ver la película en más de una, dos, tres y cuatro ocasiones, yo también tengo mi particular opinión que, como otras, quizá no sea la acertada. Si es que hay alguna que, en su totalidad, lo sea.

[79] Es un homínido extinto que vivió entre los cuatro y los tres millones de años a.C. Habitó en África. Destaca el descubrimiento que en 1974 en Hadar (Etiopía) realizó el paleoantropólogo Donald Johanson. Encontró los restos de un homínido bípedo al que pusieron el nombre de «Lucy», perteneciente a esa especie.

[80] Darwin, Charles, *El origen del hombre*, Crítica, Barcelona, 2009. *El origen de las especies*, Espasa-Calpe, Madrid, 2008.

[81] Ver Steven Pinker, *La tabla rasa. La negación moderna de la naturaleza humana*, Paidós, Barcelona, 2003.

[82] Ver Leslie White (1900-1975). *La ciencia de la cultura*, Paidós, Barcelona, 1982.

[83] Vuelve a aparecer el ajedrez en la filmografía de Kubrick. Más adelante, Bowman jugará una partida con el ordenador de la nave (HAL 9000), pero en ese momento el Doctor Smyslov es

la referencia. El mismo apellido del del jugador de ajedrez ruso Vasily Smyslov (1921-2010), que llegó a ser campeón del mundo tras derrotar al , por entonces, casi invencible Mijail Botvínik (resultado de +6-3=13).

[84] El inductivismo es un método científico que parte de enunciados particulares para formular enunciados generales. Ejemplo: un perro ladra, un segundo perro también ladra, un tercero también lo hace..., luego podemos afirmar que todos los perros ladran. En Filosofía encontramos como representantes egregios a Aristóteles (aunque este le daba más importancia en cuanto a método científico a la deducción-pasar de lo general a lo particular-), a Francis Bacon y a David Hume, entre otros.

[85] El nombre del «cisne negro» es deudor de la famosa inducción utilizada por David Hume (1711-1776) en el *Treatise*, en la que mostraba qué es el inductivismo. El ejemplo que utilizó fue: he aquí un cisne blanco, veo otro cisne blanco, ese tercero y ese cuarto también son blancos, luego puedo afirmar que todos los cisnes son blancos. Si bien, señalar que Hume afirma que la inducción nos lleva a un conocimiento probable, no a un conocimiento seguro (conocido como «problema de la inducción»). David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, Orbis, Madrid, 1981.

[86] Taleb, Nassim Nicholas, *El cisne negro. El impacto de lo altamente improbable*, Paidós, Barcelona, 2008.

[87] Karl R. Popper (Viena 1902- 1994 Londres). Ante la imposibilidad de la inducción para llevarnos a una verdad indubitable y verificar teorías, consideró que lo mejor era intentar refutarlas. Según él, las teorías pueden ser corroboradas, pero nunca verificadas. Popper argumentó que siempre puede surgir un ejemplo, un dato, un hecho, que «falsee» la teoría; por lo que es más adecuado para la ciencia intentar «falsear» o refutar esa teoría mediante un ejemplo. A esto se le conoce como «falsacionismo» o «principio de falsabilidad».

[88] Taleb, *El cisne negro*, página 24.

[89] *Ibidem*, páginas 26-27.

[90] Él lo hace. Tiene una empresa que actúa en los mercados bursátiles apostando por lo raro, lo improbable. Evidentemente, casi nunca acierta, pero cuando se produce el acierto (la aparición del «cisne negro») las ganancias son cuantiosas (Ver Taleb, *¿Existe la suerte?*, Paidós, Barcelona, 2009. Aquí explica cómo desarrolla sus apuestas).

[91] Recursivo, señala Taleb, significa que el mundo en el que vivimos tiene un número creciente de bucles de retroalimentación que hacen que los sucesos sean la causa de más sucesos (por ejemplo, compramos un libro porque los demás lo compran), con lo que se generan bolas de nieve. *El cisne negro*, página 28.

[92] *El cisne...*, pág. 36.

[93] György Ligeti (compositor húngaro, 1923-2006).

[94] En Filosofía fue Friedrich Nietzsche (1844-1900), el que desarrolló el concepto de eterno retorno con más profundidad y perspicacia. Sobre todo en sus libros *Así habló Zaratustra*, Cátedra, Madrid, 2008 y *El Gay saber*, Espasa-Calpe, Madrid, 2001. Nietzsche afirma que en el momento de morir volvemos a nacer para vivir exactamente la misma vida que ya hemos vivido una y otra vez. Es decir, todos los instantes vividos se repetirán eternamente. La vida es repetición constante de sí misma. Por eso, nos recomienda el filósofo alemán, que vivamos cada instante como si fuera el último, haciendo que este sea merecedor de volver a ser vivido.

[95] Los dioses condenaron a Sísifo a empujar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña, desde donde la piedra volvería a caer. Metáfora del incesante e inútil esfuerzo del hombre.

[96] Wittgenstein, Ludwig (1889-1951). *Tractatus Lógico-Philosophicus*, Alianza, Madrid, 1999, página 83.

[97] El conductismo minimiza la importancia del estudio introspectivo de los procesos mentales, las emociones y los sentimientos, situando toda la importancia en el estudio de la conducta observable.

[98] Pueden encontrar el video del experimento en Internet (*Youtube*: «Watson y Albert»).

[99] Wegner, D., *The illusion of Conscious Will*. Cambridge MA: The MIT Press, EEUU, 2002, pág. 139.

[100] Ejemplo extraído del libro de Daniel C. Dennet, *La evolución de la libertad*, Paidós, Barcelona, 2004, páginas 258-260.

[101] Según Sigmund Freud (1856-1939), el hombre se ve atezado por dos grandes fuerzas instintivas y opuestas, a las que llamó «Eros» y «Thanatos» (amor y muerte). La primera simbolizaba la fuerza de la vida, el deseo, la creación. Enfrente estaba «thanatos», o el instinto de muerte, de autodestrucción, de repulsión. Para Kubrick, en la lucha que los dos instintos mantienen por imponerse, el vencedor es «thanatos».

[102] Kubrick citando a Robert Ardrey: «Hemos venido 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 solo raras veces se conviertan en realidad. El milagro del hombre no reside en cuán bajo ha caído, sino a qué altura se ha elevado». Riambau, *obra citada*, pág. 194.

[103] Parafraseando la excelente novela de Torcuato Luca de Tena, Alex es un renglón torcido de Dios.

[104] Foucault, M., *Vigilar y castigar*, Siglo XXI editores, Argentina, 2004 (contraportada).

[105] Ver el libro de Juan C. Polo, *Kubrick*, ediciones JC, Madrid, 1999.

[106] Citado por Riambau, *obra cit.* Pág. 206.

[107] Las continuas peripecias de Barry nos traen al recuerdo una novela que guarda similitudes con la película, sobre todo por las innumerables veces que se bifurca el árbol vital de la protagonista, Jeanne. Nos referimos a la excelente obra de Guy de Maupassant, *Una vida*, De Bolsillo, Barcelona, 2006.

[108] Como la Reina María Antonieta cuando la llevaron al cadalso para ser guillotinado. Evidentemente esa no era la opción elegida por ella. Pero unos segundos antes de morir sí tuvo la oportunidad de elegir la dirección que iba a tomar la última rama que iba a crecer en su árbol: moriría como un Reina (con señorío y altivez) o moriría suplicando. En este caso, como señala Stefan Zweig, lo hizo como una Reina. Stefan Zweig, *María Antonieta*, Editorial Juventud, Barcelona, 2002.

[109] John Cheever lo expresa con hermosura, si bien señala que él no encontró el momento en el que el camino se torció, no es fácil: «En la madurez hay misterio, hay confusión. Lo que más hallo en este momento es una suerte de soledad. La belleza del mundo visible parece derrumbarse, sí, incluso el amor. Creo que ha habido un paso en falso, un viraje equivocado, pero no sé cuando sucedió ni tengo esperanza de encontrarlo». John Cheever, *Diarios*, Emecé, Barcelona, 1993, pág. 15.

[110] Nora utiliza un lenguaje no directo (aunque es bastante clara). Las convenciones sociales de la época lo exigían. Es como si alguno de nosotros le pregunta a una chica a las dos de la



mañana si quiere subir a ver su colección de sellos.

[111] Stendhal, *Del amor*, Capítulo XXIV, Alianza, Madrid, 2003.

[112] A Kubrick no le gustaban los casting, y algunos actores repetían en varias de sus películas. Uno de los personajes importantes de *Barry Lyndon*, Chevalier, es Patrick Magee, el que hace de escritor en *La naranja mecánica*. Philip Stone, que aparece en *El resplandor* (primer vigilante del hotel), o Anthony Sharp (primer ministro en *La naranja mecánica*) también presentan sus credenciales en esta película. Aunque ya señalamos desde aquí que el actor que en más películas de Kubrick aparece es Joe Turkel.

[113] Conflicto bélico acaecido entre 1756 y 1763 que enfrentó a Gran Bretaña y Prusia contra Francia, Rusia, Austria, Suecia y España.

[114] Pink, Daniel H., *La sorprendente verdad sobre qué nos motiva*, Gestión 2000, Barcelona, 2010, páginas 29-40.

[115] Es una expresión cuyo significado es alternar algo malo (el palo) con algo bueno (la zanahoria) para conseguir un objetivo.

[116] La voluntad tiene muchas formas de ser ayudada; y casi todas necesarias, porque la voluntad, yendo a pasear sola, casi siempre opta por volverse sin haber terminado el paseo.

[117] El sociólogo americano Robert Merton (1919-2003) señala que la profecía autorrealizativa es, al principio, una definición «falsa» de la situación que despierta un nuevo comportamiento que hace que la falsa concepción original de la situación se vuelva verdadera. Ver Robert Merton, *Teoría y estructura sociales*, FCE, México, 2003. Un ejemplo claro, pero un poco exagerado de una profecía autorrealizativa, es el siguiente (basado en un cuento de Gabriel García Márquez): «Algo terrible va a pasar en este pueblo, le advirtió a su hijo mientras servía el desayuno. El hijo se lo comenta a sus amigos mientras juega al tenis. Los amigos se lo comentan a los familiares, los familiares a los vecinos. La inquietud es desesperante. Alguien abandona el pueblo, otros le siguen. Alguien le prende fuego a su casa, el incendio se propaga y la profecía ha terminado realizándose». Otro ejemplo es el del profesor que le dice al alumno que tiene que cursar la licenciatura en Historia porque sería un buen profesor en esa materia. El alumno, que hasta ese momento no tenía nada claro qué estudiar, empieza a darle credibilidad a la afirmación del profesor hasta terminar realizándola. Haciendo así que la profecía (debes estudiar Historia porque serás...) termine cumpliéndose.

[118] Stendhal (Henri-Marie Beyle, 1783-1842). *Rojo y Negro*, Alianza, Madrid, 2008. *La cartuja de Parma*, Alianza, Madrid, 2008.

[119] Desde 2001 *Una...* en adelante todas, excepto *La chaqueta metálica*, se mecen al delicioso ritmo que les sugiere la música clásica.

[120] Hector Berlioz (1803-1869), compositor francés.

[121] Thomas Allen Nelson, en *Kubrick Inside a Film Artist's Maze*, (Indiana University Press, Bloomington, 1982) propone el siguiente juego de ecuaciones: «Danny lleva un jersey con el número 42 mientras, junto con su madre, mira brevemente el film de Robert Mulligan *Verano del 42*. Cuarenta y dos es el doble de 21 (1921, 21 cuadros en la pared del pasillo dorado). El número 12 corresponde a la imagen especular del 21; el número de radio para llamar al *Overlook* es KDK 12 y los dos subtítulos correspondientes a la tercera parte ("8 am" y "4 pm") suman 12, lo cual significa que el film simultáneamente dobla e invierte la numeración de 2001 si se omiten los ceros. En 2001 sabemos que el cumpleaños de HAL (el día que fue operativo en Urbana, Illinois) fue el 12 de enero de 1992, que no solo invierte el título numérico del film (12) sino que si se añaden juntos, los números de este año (1+9+9+2) suman 21. Kubrick cambió el número de la habitación 217, tal como aparecía en la novela, por el 237 que aparece en el film (un informe publicado explica que fue por motivos "legales"). Los números que componen el 237, si se suman entre ellos equivalen a 12. Numéricamente hablando, *The Shining* es la inversa de 2001». Tomado del libro de Rimbau ya citado, página 218. Y ahora añado yo: «Cuando Danny despierta a su madre con la repetición incesante de la palabra "redrum" (murder), la pronuncia en 43 ocasiones. Si multiplican el 4 por el 3, el resultado es 12».

[122] Ya señalamos en el análisis de la película *Espartaco* que el exceso de libertad, si no está enfocado a un fin, puede resultar una carga muy pesada.

[123] Zimbardo, Phil, *El efecto Lucifer*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2008. Se llama «Efecto Lucifer», en alusión al relato bíblico en el que Lucifer, el ángel favorito de Dios, termina transformándose en Satanás.

[124] Indico la página web oficial en la que se muestra el experimento: [www.prisonexp.org/español/](http://www.prisonexp.org/español/)

[125] Hannah Arendt, nos muestra a través del juicio que se hizo a Eichmann (conocido como «el ingeniero del Holocausto», acusado de la muerte de millones de personas. Sin dar la impresión de ser un monstruo. De hecho, los psiquiatras que actuaron como peritos en el juicio declararon que era un sujeto «perfectamente normal») que cualquier persona «normal» dejándose llevar por el contexto, por la situación (en su caso, cumplir órdenes en un campo de concentración) puede convertirse en un asesino, subordinándose al sistema y dejándose llevar por él. Señalar también que Adolf Eichmann no se sintió culpable de lo que hizo, pretendió subsumir su culpa en una culpa colectiva. Trató de ocultar sus actos bajo la excusa de que actuó como un funcionario y no como un hombre, como si sus funciones pudieran haber sido desarrolladas por cualquier otro. Su maldad era, según Arendt, casual, es decir trivial. No existía en Eichmann crueldad, sadismo. Era una persona que hacía el mal porque era su obligación, sin consideraciones éticas que hacer al respecto. Hannah Arendt utilizaba la expresión «la banalidad del mal» para acuñar el tipo de mal que se mostró en Auschwitz (ejemplarizado en sujetos que subordinan su individualidad al sistema y se convierten en amorales). Para una información más detallada ver Hanna Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, De bolsillo, Barcelona, 2006. Lo de Jack Torrance no es como lo de Eichmann, pero lo señalo como ejemplo para mostrar la facilidad con la que el ser humano es capaz de hacer el mal. En Eichmann apreciamos un hombre sin conciencia moral, en Torrance vemos a un hombre llevado por las circunstancias y su debilidad mental a una forma de esquizofrenia.

[126] Diane Johnson, la guionista junto con Kubrick, confiesa que leyeron a Freud, a Edgar Allan Poe y libros acerca de lo que da miedo y por qué nos da miedo. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* de Bruno Bettelheim, sobre la importancia de los cuentos, fue una fuente de información muy útil- señala-. También *Cumbres borrascosas* y *Jane Eyre*. Baxter, Kubrick, pág. 289

[127] Freud, *La interpretación de los sueños*, Alianza, Madrid, 1999.

[128] El sueño de Jack se asemeja a los sueños de los niños, los que según Freud nos ayudan a conocer mejor el mecanismo de los sueños. Freud, *Conferencia de introducción al psicoanálisis*, XV, Amorrortu, México, 1999, página 115: «Esta conferencia se encuentra dedicada al estudio de los sueños de los niños porque estos permiten con mayor facilidad y certeza conseguir información sobre la esencia del sueño. Las razones de ellos son que estos suelen ser breves, coherentes, unívocos y de fácil comprensión». En el sueño de Jack, como en el de los niños, no hay posible doble interpretación.

[129] K.R. Popper (1902-1994) ha dedicado bastantes líneas a este tema. Ver *La sociedad abierta y sus enemigos*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2010. Libro en el que hace una crítica, contrastando su pensamiento con el de filósofos como Platón, Hegel o Marx, de las sociedades cerradas. Sociedades totalitarias en las que se coloca al Estado por encima del individuo.

[130] Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Gredos, Madrid, 2003.

[131] *Ibidem*, VIII, 1155 a5-6.

[132] Calvo, Tomás, *Aristóteles y el aristotelismo*, Akal, Madrid, 1996. Por supuesto, el análisis de la amistad que hace Aristóteles es mucho más complejo y con más matices, pero hemos señalado lo básico para que se vea la idea que se quiere resaltar.

[133] La banda sonora de la película está compuesta por la hija de Stanley Kubrick, Vivian, con el pseudónimo de Abigail Mead.

La banda sonora de la película está compuesta por la hija de Stanley Kubrick, Vivian, con el pseudónimo de Abigail Mead.

[134] La prensa informa, ese es su principal cometido. Lo que señalamos es que puede ejercer, dado su innegable poder, otra función, como es la de manipular la información que llega a la sociedad, y eso es lo que muestra la película. Desde luego, cuanto más preparada (culturalmente) esté la sociedad, más difícil será de engañar o manipular.

[135] Michael Herr, colaborador de Kubrick en esta película, comenta que la segunda noche que habló con él, después de conocerse, le preguntó si había leído a Jung. Herr contestó afirmativamente y Kubrick incidió en el tema: «¿Estás familiarizado con el concepto de “La sombra”, nuestro oscuro lado oculto?». Hablamos media hora de «La sombra» y de que quería que apareciera en su película. Herr, M., *Kubrick*, Anagrama, Barcelona, 2001, página 13. Herr, Harford y Kubrick fueron los guionistas de la película.

[136] Jung, C.G., *Recuerdos: sueños y pensamientos*, Seix Barral, Barcelona, 1982, página 419.

[137] En un principio fue el actor elegido para hacer el papel del sargento Hartman, pero ante la impecable actuación de Lee Ermey (marine en la vida real), Kubrick decidió que este último fuera el actor elegido.

[138] «Cada uno de nosotros lleva consigo un Dr. Jekyll y un Mr. Hyde, una persona a fable en la vida cotidiana y otra entidad oculta y tenebrosa que permanece amordazada la mayor parte del tiempo. Bajo la máscara de nuestro yo consciente descansan ocultas todo tipo de emociones y conductas negativas. La rabia, los celos, la vergüenza, la mentira, el resentimiento, la lujuria, el orgullo y las tendencias asesinas y suicidas. Ese territorio arisco e inexplorado para la mayoría de nosotros es conocido como “sombra” personal». Connie Zweig y Jeremiah Abrams, *Encuentros con la sombra*, Kairós, Barcelona, 1991.

[139] Gladwell, M., *Inteligencia intuitiva*, Punto de lectura, Madrid, 2008

[140] Gladwell, *obra citada*, páginas 13-28.

[141] Gladwell: «Cuando empieza a cruzar una calle y de repente se da cuenta de que un camión se le viene encima, ¿tiene tiempo para pensar en todas la opciones posibles? Naturalmente que no. Si los seres humanos hemos logrado sobrevivir tanto tiempo como especie ha sido solo gracias a que hemos desarrollado otra clase de aparato de decisión capaz de elaborar juicios muy rápidos a partir de muy poca información». Página 22.

[142] Malcolm Gladwell da numerosos ejemplos en su libro sobre las situaciones en las que la cognición rápida no es eficaz. También nos ilustra sobre cuándo sí es conveniente hacerle caso.

[143] Arthur Schnitzler (Viena 1862-1913). Médico de profesión en sus primeros años y escritor después. En sus obras, las obsesiones, la muerte y el sexo desempeñan un papel muy importante.

[144] Schnitzler, A., *Relato soñado*, Acanalado, Barcelona, 1999.

[145] Extraída del libro de Josep Canals, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Anagrama, Barcelona, 2003. Páginas 175-176: «Debo, no obstante, hacerle una confesión, que le ruego no divulgue ni comparta con amigos o enemigos. Me he atormentado a mí mismo preguntándome por qué en todos estos años jamás había intentado trabar amistad o charlar con usted. La respuesta contiene esta confesión que me parece demasiado íntima. Creo que le he evitado porque sentía una especie de miedo a encontrarme con mi doble. No es que me sienta normalmente inclinado a identificarme con otra persona, ni que deje a un lado la diferencia de talento que me separa de usted; pero siempre que me dejo absorber profundamente por sus bellas creaciones me parece hallar, bajo su superficie poética, anticipadas suposiciones, intereses y conclusiones que reconozco como propias. Su determinismo y su escepticismo –la gente lo llama pesimismo–, su preocupación por las verdades del inconsciente y las pulsiones del hombre, su destrucción de las seguridades culturales-conventionales de nuestra sociedad, su adhesión a los pensamientos sobre la polaridad del amor y la muerte, todo esto me conmueve con una inquietante familiaridad. En un librito titulado *Más allá del principio del placer*, publicado en 1920, traté de destacar a Eros y la pulsión de muerte como principios dominantes cuya interrelación se encuentra en la base de todas las incógnitas de la existencia. Así he llegado a formarme la impresión de que su intuición – o más bien una autoobservación detallada- le ha permitido llegar a lo mismo que yo he descubierto solo mediante un laborioso trabajo de observación en otras personas (...).».

[146] Ariely, Dan, *Las trampas del deseo*, Ariel, Barcelona, 2009. Páginas 107-125.

[147] Freud divide el psiquismo humano en tres instancias: *el ello*, *el yo* y *el superyó*. En esta última se internalizan las normas morales de la sociedad y las prohibiciones. Es la que suele ejercer la censura en los deseos que *el ello* (pulsiones, instinto, deseos) le ofrece al *yo* (conciencia) para seducirlo.

[148] Dan Ariely (1968. Profesor de psicología del consumo en el MIT. Miembro del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton). En el libro ya citado indica qué hizo para que los estudiantes estuvieran excitados, permítanme que yo lo omita. Las preguntas que utilizó para la encuesta se encuentran en las páginas 124-125 del libro ya citado.

[149] Freud, *Obsesiones y fobias. Mecanismo psíquico y etiología* (1894). Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, páginas 172-178.

[150] Freud cree que el conflicto de la neurosis obsesiva tiene un origen sexual. Y eso es debido a las restricciones que la cultura burguesa de su época imponía a la sociedad. Ver Freud, *La herencia y la etiología de las neurosis* (1886) y *la sexualidad en la etiología de las neurosis* (1898). Obras completas, Amorrortu, México, 1999.

[151] *Eyes Wide Shut* es la primera película de Kubrick donde se nos muestra una ciudad «moderna» a pleno funcionamiento.

[152] Adam Smith (1723-1790). En 1776 publica su obra más famosa, *La riqueza de las naciones*, Ciro ediciones, Madrid, 2011.

[153] Smith A., *Obra Citada*, página 20.

[154] Bernard Mandeville (1670-1733). *La fábula de las abejas: los vicios privados crean prosperidad pública*, F.C.E, Madrid, 2002, página 21: «Había una colmena que se parecía a una sociedad humana bien ordenada. No faltaban en ella ni los bribones, ni los malos médicos, ni los malos sacerdotes, ni los malos soldados, ni los malos ministros. Por descontado tenía una mala reina. Todos los días se cometían fraudes en esta colmena; y la justicia, llamada a reprimir la corrupción, era ella misma corruptible. En suma, cada profesión y cada estamento, estaban llenos de vicios. Pero la nación no era por ello menos próspera y fuerte. En efecto, los vicios de los particulares contribuían a la felicidad pública; y, de rechazo, la felicidad pública causaba el bienestar de los particulares. Pero se produjo un cambio en el espíritu de las abejas, que tuvieron la singular idea de no querer ya nada más que honradez y virtud. El amor exclusivo al bien se apoderó de los corazones, de donde se siguió muy pronto la ruina de toda la colmena. Como se eliminaron los excesos, desaparecieron las enfermedades y no se necesitaron más médicos. Como se acabaron las disputas, no hubo más procesos y, de esta forma, no se necesitaron ya abogados ni jueces. Las abejas, que se volvieron económicas y moderadas, no gastaron ya nada: no más lujos, no más arte, no más comercio. La desolación, en definitiva, fue general. La conclusión parece inequívoca: Dejad, pues, de quejaros: sólo los tontos se esfuerzan por hacer de un gran panal un panal honrado. Fraude, lujo y orgullo deben vivir, si queremos gozar de sus dulces beneficios».

[155] Freud afirma que las neurosis que se manifiestan en el *yo* son producidas por las tremendas luchas que se producen entre *el ello* y el *superyó*. El *yo* es el mediador entre ambas instancias.

[156] *Música ricercata nº 2*.

[157] Quizá la crítica al matrimonio, como institución, que se percibe en toda la película, quede soterrada bajo los dos valores que hacen de este algo único: comprensión y lealtad. De hecho, Alice y Bill prefieren seguir casados. Stanley Kubrick otorgaba mucho valor a estas dos palabras v. al fin y al cabo, el matrimonio entre otras cosas, v por encima de otras cosas, es compromiso.

y lealtad.

[158] Un daimon es una voz profética en nuestro interior que nos dice lo que debemos hacer. Es parecido a «la voz» de nuestra conciencia. Sócrates (470-399 a.C), el filósofo ateniense, decía tener uno.

[159] Si bien fue en el Festival de Cine de San Sebastián, en 1980, en una retrospectiva sobre la carrera del cineasta, la primera vez que se proyectó.

[160] Aunque en ninguna de las dos películas las relaciones entre ambos fueron cordiales.

[161] En el excelente libro *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*, la estilizada y brillante pluma de Juan Antonio Rivera aborda el estudio de esta película desde otro punto de vista. Muy recomendable la lectura de este libro, así como el de *Carta abierta de Woody Allen a Platón* del mismo autor (Ver bibliografía).

[162] Ciment, M., *Kubrick*, Akal, Madrid, 2000, página 34.