

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



FEBRERO 2018_

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VI)

STANLEY KUBRICK (1ª PARTE)

(EN EL 90 ANIVERSARIO DE SU NACIMIENTO)

—
ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



EN
LA CAPILLA
 entrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto,
 porcelanas,
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee con la
 ridad que e-
 lará satisfecho
 ntezuclas, 14

tares
 A GRANADA.
 Inserta en el
 o del Ejército
 o al Gobierno
 comandante de
 Rodriguez Leal.

Avisos
 rá con un apa-
 R BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible el
 mero de es
 han sido t
 corruptos d
 cias a todos

Igualmen
 muy noble
 sús que tu
 en reverenc
 a todos los
 mente a la
 lesianos, Te
 gios de er
 que no cita
 han acudid
 nuestros ac
 Rendidas
 granadina,
 parroquiale
 tísimas aut
 muy especi
 cuelas Nor
 entusiasmo,
 veterana A
 rio, tan ca
 dos

No quise
 mos colabor
 tiguos Alun
 día de este
 ron el hono
 liquas a n
 lo hicieron.

Gracias a
 molesto si
 La Escue
 Escuela Pie
 ble recuerd
 comunicado
 Roma.

Y, junta
 agradecimie
 modo espec
 Que se a
 res esta de
 que estudie
 gía y, lo q
 practiquen.
 más que ul
 colaborar d
 gelizadora
 la Santa Ig

Gracias a
 que han ve
 que se ha
 nas para d
 dre. Tambié
 tiene que e
 turado de
 A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
 Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".
 Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2017-2018, cumplimos 64 (68) años.

FEBRERO 2018

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VI):

STANLEY KUBRICK (1ª parte)

(en el 90 aniversario de su nacimiento)

FEBRUARY 2018

MASTERS OF MODERN FILMMAKING (VI):

STANLEY KUBRICK (part 1)

(90 years since his birth)

Viernes 2 / Friday 2nd 21 h.

MIEDO Y DESEO (1953)

(FEAR AND DESIRE)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 6 / Tuesday 6th 21 h.

EL BESO DEL ASESINO (1955)

(KILLER'S KISS)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 9 / Friday 9th 21 h.

ATRACO PERFECTO (1956)

(THE KILLING)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 13 / Tuesday 13th 21 h.

SENDEROS DE GLORIA (1957)

(PATHS OF GLORY)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 16 / Friday 16th 21 h.

ESPARTACO (1960)

(SPARTACUS)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 20 / Tuesday 20th 21 h.

LOLITA (1962)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 23 / Friday 23th 21 h.

¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ (1964)

(DR. STRANGELOVE OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la Sala Máxima del ESPACIO V CENTENARIO

(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid) Entrada libre hasta completar aforo

All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)

Free admission up to full room

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 21

Miércoles 7 de febrero, a las 17 h.

EL CINE DE STANLEY KUBRICK (I)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



LIFE

“Decirme que tome vacaciones de hacer cine, es como decirle a un niño que tome vacaciones de jugar”.

“Soy desconfiado, para delegar autoridad, y mi desconfianza está normalmente bien fundada. Hay que acordarse que se vive con un film hasta el fin de tus días, porque eso te da fuerzas. Si surge algún problema en una película y tu incapacidad para hacer frente a la situación -no quieres herir a nadie y tratas de evitar un conflicto-, puede hacer peligrar el resultado final, es útil recordar que se trata de tu film y que tienes que vivir con él hasta que te mueras”.

Stanley Kubrick

Extractos del editorial y de los artículos aparecidos en el nº 1 de la revista “Dirigido por...”, publicada en octubre de 1972.

La necesidad de establecer contacto con aquellos directores cinematográficos que son la vanguardia del séptimo arte, ha motivado que dediquemos este número a STANLEY KUBRICK.

Esta elección queda justificada por los diversos antagonismos que ha despertado su última obra **La naranja mecánica** (...) este realizador es, en nuestra opinión, uno de los que, en estos momentos, poseen una mayor personalidad artística. (...) La visión conjunta de un director es muy rara en nuestros días, y concretamente en nuestro país, debido a que carecemos de revistas especializadas apropiadas para estos fines, de ahí que nos propongamos presentar cada mes la circunstancia crítica de todos aquellos directores que, por méritos propios, hayan pasado a figurar en la Historia del cine como algo más que como meros comparsas. Consideramos que STANLEY KUBRICK ha demostrado, y seguirá demostrando en lo sucesivo, que posee todas las cualidades necesarias para ser considerado entre los mejores.

Texto (extractos): redacción “Dirigido por...”

(...) Es indudable que Stanley Kubrick, pertenece a una élite privilegiada de cineastas. Su trayectoria a través de sus nueve largometrajes, nos demuestra claramente la coherencia y realidad de su cine. Nacido en Nueva York, en 1928, es uno de los directores que empezaron a afirmarse entre la corriente de liberalización. Si hubiera que establecer en él una constante ideológica en su obra, es evidente que, dentro de la variedad temática de sus films, hay presente un afán de estudiar los distintos grados de sometimiento del individuo ante ciertas formas de dominación que escapan al control personal -el poder político, las tácitas fórmulas de convivencia, la tecnología-. Tal actitud es siempre en este director de un claro matiz denunciatorio, pero en todas las ocasiones supera el simple alegato en beneficio de una meditación reflexiva, al margen, en cualquier caso, de conclusiones moralizantes o conciliatorias.

Rebelde, inquieto, poseído de una clara intencionalidad intelectual, Kubrick domina el arte de la cinematografía como nadie. Su conexión directa con la fotografía -fue reportero gráfico de 'Life', 'Look'-, le ayudó a enfrentarse con éxito a la aventura del arte mayor. De esta fusión, surgió el dominio total de la imagen, factor éste que le ha valido poseer una notable técnica (...) Cuando Andrew Sarris, en "The American Cinema", le predice una oscuridad total, por su incapacidad en relatar un film con unidad y armonía, no sabe que precisamente esa oscuridad es la que le ha servido para demostrar su talento. Curiosa paradoja. Pero no es únicamente Sarris, un detractor de la obra de Kubrick, si no toda una determinada crítica, que le niega el valor y el respeto que su obra merece. (...)

Texto (extractos): Antonio Siveran & Tomás Ramos

(...) Controlar, ésta es justamente su idea fija, no dejar nada al azar, vincularse a una película después de su concepción hasta su distribución y después de esto seguirla paso a paso y no dejar jamás el botín, vigilar el confort de las butacas, de la sala de proyección, vigilar los anuncios publicitarios, la calidad de los negativos, la buena marcha de los aparatos de proyección, y si es necesario, filtrarse en la cabina para asegurarse uno mismo del funcionamiento. Cuando se insiste sobre este punto, cuando se vislumbra encontrar irrisoria esta necesidad casi obsesionada de velar, de sostener, paso a paso la carrera de una obra inevitable destinada a correr sola su suerte después de la muerte de su autor, él insiste y dice: "*Incluso una vez terminadas, el autor vive con sus películas. Por ejemplo: usted tendría inconvenientes detrás de una cámara para que todo saliera exactamente como lo hubiese planeado y ¿aceptaría, después de las dificultades, que todo fuera adulterado por una copia mal hecha o traicionado por un doblaje inadecuado?*". Kubrick no puede aceptarlo, es inútil insistir, es su manera de dominar una angustia, que es en el fondo también, la nuestra, de decidirse a favor o en contra de una tecnología que avanza a pasos agigantados, que sabe mejor que nadie traducir los méritos y los peligros (...)

Texto (extractos): Claude Sarraute

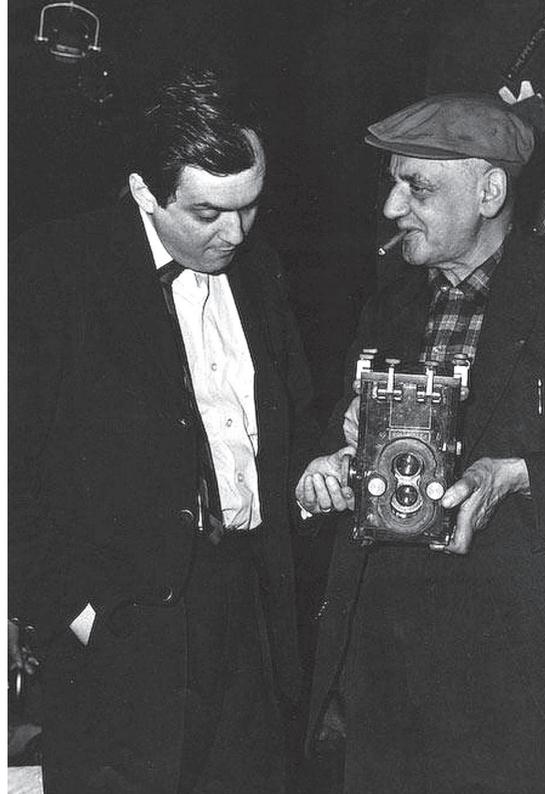


(Es incuestionable) la importancia de STANLEY KUBRICK en el contexto de la industria cinematográfica de la segunda mitad del siglo XX. Sus trabajos se han erigido en un motor tecnológico que ha contribuido a la evolución del Séptimo Arte, desde la elaboración de los efectos especiales y fotográficos en **2001: una odisea del espacio**, al uso de la steadycam en **El resplandor** o al empleo de fuentes de luz natural en **Barry Lyndon**, entre otros logros. Es este el aspecto realmente interesante que ha sabido conjugar Kubrick con una percepción propia sobre la condición humana integrada en distintas sociedades pretéritas, presentes y futuras (...) Kubrick ha sido una figura vital en el desarrollo y la evolución del lenguaje cinematográfico en la segunda mitad del presente siglo (...) Su mirada acaso pesimista, desesperanzadora sobre la condición humana, pero lúcida en su exposición, ofreciendo al espectador una obra que no mantiene parangón con la de ningún otro director contemporáneo (...) Actualmente, Steven Spielberg (...) es el único director en similar disposición que Kubrick para preservar y ejercer un control absoluto sobre su propia obra (...).

(...) Stanley Kubrick representa el prototipo de judío marcado por las atrocidades de una guerra que abogaba por el exterminio de sus orígenes. Es lógico pensar, pues, que algunos de ellos en su tránsito hacia al mundo del cine despertaran una conciencia liberal, que tuvieron en los integrantes de la "Generación de la Televisión" (John Frankenheimer, Sidney Lumet, Arthur Penn, Robert Mulligan) unos firmes representantes,

y en la de coetáneos como Stanley Kubrick, desligado de cualquier corriente o grupo de trabajo, pero con un mismo posicionamiento progresista. Para Kubrick el cine se convirtió en un refugio emocional que le aisló de una dura realidad de postguerra, al tiempo que le permitió pasar de su afición por la fotografía a las imágenes en movimiento. (...)

Acaso su condición de judío le hizo observar con especial detenimiento el trabajo de directores de origen ruso o de la Europa del Este, como Lewis Milestone (Lewis Milstein), Anatole Litvak, Fritz Lang, Robert Siodmak, Otto Preminger, Billy Wilder (Samuel Wilder) o Max Ophüls. La obra de este último constituiría la columna vertebral por lo que concierne al uso de los planos y los movimientos de cámara en su tránsito a la realización. Según manifestaría años más tarde, *“en primer lugar coloco a Max Ophüls que, a mi entender, reúne todas las cualidades. Tenía un olfato excepcional para descubrir buenos argumentos, de los cuales extraía el máximo. Además, era un gran director de actores”*. Curiosamente, entre la relación de películas favoritas de Stanley Kubrick no destacaba ningún título de Ophüls. Durante las largas jornadas que pasó en la sala oscura del Loew's Paradise y el Museo de Arte Moderno, Kubrick recordaría sobremana películas que hoy son catalogados como auténticos clásicos, como **Ciudadano Kane** (1941), **Luces de la ciudad** (1931) y **Enrique V** (1945). Pero también figurarían en esta reducida lista **Angeles del infierno** (1930) -la única incursión tras la cámara del magnate Howard Hughes- y **The Bank Dick** (1940),



una comedia interpretada por W. C. Fields, que constata la disparidad de gustos cinematográficos de Stanley Kubrick. La vertiente práctica que le procuró el visionado de películas se complementó con la lectura de “Teoría y práctica del montaje”, de Sergei M. Eisenstein, el libro de montaje por antonomasia, junto con el publicado en 1953 por el británico Karel Reisz. Otro libro que incidía sobre la importancia del montaje -la única disciplina estrictamente cinematográfica- era “On film technique” (1930) de Vsevolod Pudovkin (...)

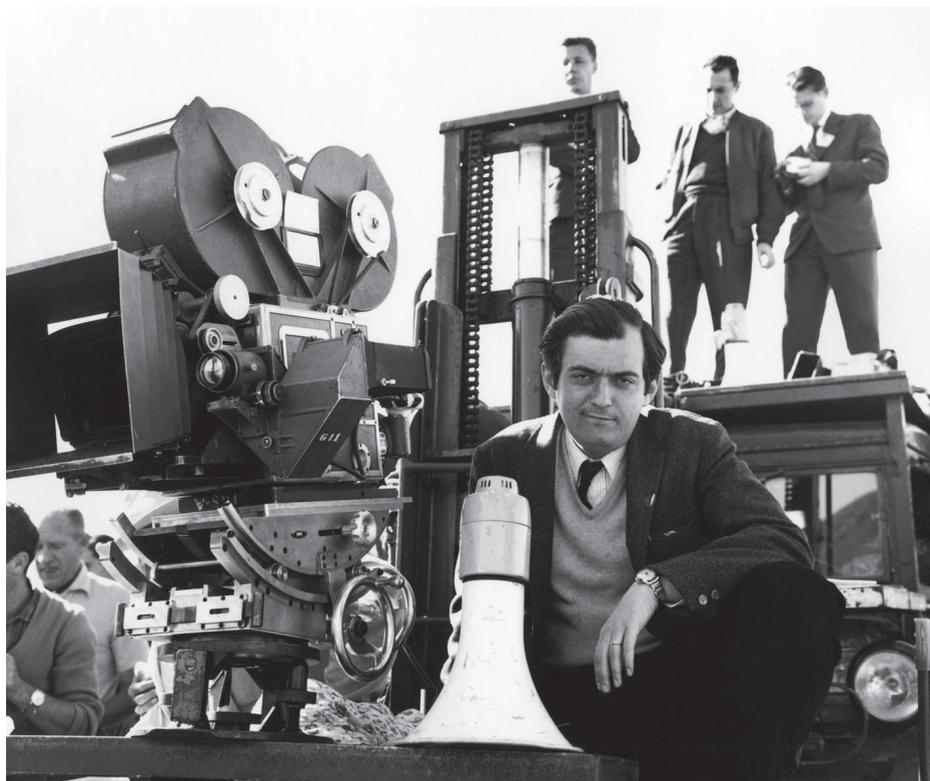
Texto (extractos):

Christian Aguilera, Stanley Kubrick: una odisea creativa, libros “Dirigido por...”, 1999



STANLEY KUBRICK es un cineasta de hitos: **SENDEROS DE GLORIA**, **LOLITA**, **2001 una odisea del espacio**, **La naranja mecánica**, **El resplandor**, **La chaqueta metálica**, **Eyes Wide Shut...** Un director obsesivo que trató en su cine la obsesión. ¿Megalómano? Quizá. ¿Controlador en exceso? Seguro. Como Abel Gance, quien realizó su monumental y en el fondo nunca completada **Napoleón**, o como Coppola, que restauró este film mudo de Gance, Kubrick persiguió durante años llevar a la pantalla “su” visión del emperador francés. No es de extrañar esta coincidencia teniendo en cuenta las características de los tres cineastas, Gance, Kubrick y Coppola, por este orden de aparición en la escena cinematográfica. La figura napoleónica se convirtió en una obsesión: hablar del poder y la demencia que ese poder acaba siempre comportando, la locura megalómana de Napoleón Bonaparte pero también la del *coronel Kurtz*, ha sido una de las metas como creadores de estos directores que, en menor o mayor grado, han trasladado sus obsesiones temáticas a la propia obsesión de detentar el control absoluto sobre aquello que ideaban, producían, filmaban y estrenaban (escribo en pasado también al referirme a Coppola porque, en su ideario de creación y control, el director de **La conversación** ya pertenece al pasado).

La obsesión por el más mínimo detalle como estilo. Se rastrea solo en algunas de sus primeras películas – **“El beso del asesino y Miedo y deseo no valen la pena”**,



afirmaba- probaturas con imágenes en movimiento después de haber desarrollado su visión del mundo en la imagen estática. Fotógrafo primero, cineasta después. Como Anton Corbijn. Director, productor, guionista (montador, cámara y responsable del sonido en sus trabajos iniciales), un estilo definido pese a las diferencias (incluso alguna divergencia) entre sus películas marcadas por los materiales literarios que tomó como base, de Vladimir Nabokov a William Thackeray, de Anthony Burgess a Stephen King. Nunca estuvo, pese a tanta “responsabilidad”, en la nómina de la política de los autores cahierista; fue más caballo de batalla de “Positif”, y el libro que le consagró Michel Ciment ayudó no poco a cimentar su prestigio europeo.

La obsesión empieza a apoderarse de su estilo incluso cuando aborda temas que no son suyos y a los que llega cuando otros los han comenzado: sustituir a Anthony Mann en **ESPARTACO**. Después, gradualmente, temas y formas se estrechan en mejor armonía aunque no aparezcan las características más clásicas por las que se define el cine de autor, la repetición de un mismo tema o universo (en eso Kubrick no se parece a Hitchcock o Bergman, no cotiza en la misma liga): la obsesión bélica de la especie humana (**SENDEROS DE GLORIA**), la obsesión por el artificio narrativo (**ATRACO PERFECTO**), la obsesión sexual (**LOLITA**), la obsesión anticomunista (**¿TELÉFONO**

ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ), la obsesión por el origen y el futuro del hombre (**2001**), la obsesión por la violencia política (**La naranja mecánica**), de nuevo la contienda bélica (el Vietnam de **La chaqueta metálica**), la obsesión de la luz (**Barry Lyndon**) o el género clásico (**El resplandor**), de la inteligencia artificial (**A.I.**, el film que no pudo hacer e hizo realidad Spielberg)... Kubrick se obsesionó en temas obsesivos y así configuró definitivamente su universo personal.

Tenía al parecer un programa de ordenador que le permitía saber los beneficios que daban sus películas a diario y en todo el mundo, elegía pacientemente qué temática llevar a la pantalla y controlaba todo el proceso, incluyendo en sus últimas películas la elección personal de los directores de doblaje en cada país donde se distribuían. Fue además un excelente publicista de sí mismo, alguien que sabía cómo crear expectativa: cada uno de sus últimos films generó un interés inusitado fruto de un calculado goteo de informaciones durante su gestación, la negativa de Kubrick a ofrecer entrevistas o ruedas de prensa, según un modelo de distanciamiento repetido después de forma más radical por Terrence Malick, y la estrategia de la aparente reclusión voluntaria: *“Stanley Kubrick era amigo mío, en la medida en que la gente como Stanley tiene amigos, y si es que hoy en día queda gente como Stanley”* decía Michael Herr. Ese control es loable: la película llega al público, doblada o en versión original, tal y como el cineasta ha decidido que sea, y si algo enturbia ese largo viaje desde la idea pergeñada en un papel hasta la sala de proyección, tiene el derecho de romper el pacto tácito con el espectador y retirar el film, como aconteció con **La naranja mecánica** tras las acusaciones vertidas por la opinión pública sobre su incitación a la violencia callejera en Inglaterra.

Kubrick es un director de películas. Como cualquier director de cine, evidentemente. Pero esto que parece una perogrullada tiene sentido al hablar de este artista de enorme prestigio, pero también muy popular, que estuvo siempre en una posición incómoda. ¿Tiene más importancia **2001** que el nombre de quien la firma? Posiblemente sí. ¿Sería entonces correcto decir *“vamos al cine a ver 2001”*, y no *“vamos a ver una película de Kubrick”*?

Texto (extractos):

Quim Casas, “La obsesión de la obsesión”, en dossier “Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión” (parte 1), rev. Dirigido, diciembre 2015.



Odiado y venerado con la misma efusividad, sus películas producían siempre una gran expectación, en gran medida por el tiempo que transcurría entre unas y otras con largos procesos de producción que, en ocasiones, venían acompañados de proyectos que no ponía en marcha. Las supuestas excentricidades de Kubrick, su condición maniática y ególatra, su abandono de Estados Unidos para fijar su residencia en Inglaterra, su escasas, por no decir casi nulas, apariciones en público y contadas entrevistas, fueron generando o creando con el paso de los años un mito viviente que, como decíamos, ya en vida rozó, cuando no abrazó, la condición de genio. Guste más o menos su cine, lo cierto es que parece innegable la enorme relevancia de un director que nunca perteneció a una generación en particular y desarrolló un claro individualismo cinematográfico que lo hizo único en su creación. También que sus admiradores se han ocupado de encumbrarlo tanto como sus detractores en intentar evidenciar su sobrevaloración. Que un director, o artista en general, convoque tales extremos no es sino positivo, ya que pone de relieve que sus propuestas, desde el riesgo y una mirada personal, imponen un posicionamiento y una mirada crítica. (...)

(...) Uno de los elementos que más gustan de Kubrick fue ese proceso en el que, tanto en el MOMA como en algunos cines de barrio, veía todo lo que podía. Desde entonces, el cineasta siempre intentaba ver absolutamente todo; ya asentado en

Inglaterra, tenía una gran sala en su casa para proyectar películas. Esta condición de insaciable consumidor cinematográfico interesa en esta primera fase porque permite a Kubrick, junto a la lectura de textos teóricos como los de Pudovkin, Stanislawski o Eisenstein, dar el paso de la imagen estática a la imagen en movimiento, un paso, sin embargo, que no supone un alejamiento de aquella, como en muchos aspectos evidencia la construcción de encuadres y planos en el cine de Kubrick. (...)

(...) Volvemos al comienzo. Kubrick, durante su vida y después de su muerte, fue tan atacado como aplaudido y, curiosamente, en ambos casos a partir de los mismos, o muy cercanos, motivos. La indiferencia parece no tener sitio a la hora de pronunciarse sobre su cine. Por ejemplo, su condición “autoral”, imprescindible sello de calidad desde que la política de autores se impuso casi como línea unidireccional de la crítica y el análisis de cine, parece hoy en día incuestionable, pero durante mucho tiempo hubo quien argumentaba que, a pesar del control sobre el material, el partir casi siempre de novelas y no de guiones propios suponía un punto en contra para alcanzar esa consideración. A su vez, su capacidad para en cada película acercarse a la narración de una manera específica, buscando en cada nueva obra una puesta en escena diferente, ocasionaba también desconcierto. El “sello Kubrick” estaba ahí, había algo que lo evidenciaba, pero al mismo tiempo cada película era en apariencia tan distinta del resto que ocasionaba la duda de si, en realidad, se trataba de un cineasta con estilo propio. Quienes basan más las cuestiones autorales en elementos de tema o de argumento y no así en cuestiones formales, llegaron a la conclusión de que, en efecto, había características de unas películas a otras, de unos personajes a otros, que dejaban vislumbrar la posibilidad de que Kubrick estuviera detrás de ellos y que por tanto, podía verse una cierta huella autoral. Por ejemplo, la megalomanía de gran parte de sus personajes se ha atribuido a que en teoría Kubrick también lo era. Del mismo modo, la tendencia del cineasta, en general, a elegir personajes testigos de grandes momentos históricos se ha llegado a ver como un intento de Kubrick de revivir esa experiencia a través de los personajes. Lo cierto es que para el director encontrar la historia adecuada era uno de los elementos más importantes a la hora de afrontar una producción. No era necesario que él la construyera, tan solo necesitaba un punto de partida para llevar cada narración a su terreno, creando, a partir de obras ajenas, una filmografía muy coherente a pesar, paradójicamente, del aspecto ecléctico en cuanto a cuestiones genéricas y narrativas-temáticas. Sin olvidar que si bien es cierto que buscaba, exceptuando en sus primeras producciones, las historias en obras ajenas, Kubrick se ocupaba de los guiones, en solitario o con ayuda, personalmente, lo cual muestra el grado de implicación en la elaboración del material (...)

Es común hablar de Kubrick y los géneros cinematográficos, relación que, como casi todo lo relacionado con el cineasta, suele utilizarse en dos direcciones diferentes. Por un lado, está quien ve en ello la mano del maestro en busca de aportar su visión

personal sobre cada género, es decir, partir de las coordenadas genéricas desde una mirada autoral. Por otro lado, quienes ven en ello una muestra más de una egolatría desmedida: el megalómano que quiere tener la última palabra, siendo ese deseo de imprimir su visión no tanto una cuestión artística, o no solo esto, sino también un signo de altivez. Ambas posiciones, bastante más cercanas de lo que parece al partir de una idea similar, ponen de relieve cómo el término “género”, cada vez más denostado, en el caso de Kubrick asume una forma diferente en comparación a otros directores, asumiéndose, tanto en lo positivo como en lo negativo, que su trabajo en ellos es diferente a otros cineastas, quizá por el aura autoral que desde muy temprano acompañó al director.

Así, Kubrick se acercó al bélico (**SENDEROS DE GLORIA** y **La chaqueta metálica**), la comedia (**¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ**), el noir/thriller (**EL BESO DEL ASESINO** y **ATRACO PERFECTO**), el histórico (**Barry Lyndon**), la ciencia ficción (**2001: Una odisea en el espacio** y **La naranja mecánica** (su introducción en este apartado es más discutible pero encajaría en muchos aspectos), el terror (**El resplandor**), el peplum (**ESPARTACO**) y, aunque no sea un género en sí, al drama marital tan en boga en los noventa (**Eyes Wide Shut**). Quedaría fuera **LOLITA**, quizá porque en el fondo es una de sus películas más extrañas e inclasificables, que aunque de base dramática, creemos, posee un sentido del humor, quizá una ironía satírica, que la acerca a la comedia.



En cualquier caso, Kubrick trabajó en casi todos los géneros exceptuando dos muy significativos por tratarse de dos de los más puramente cinematográficos, el western y el musical. El primero, lo intentó con “**The 7th Virginia Cavalry Raider/ Mosby’s Rangers**”, y, de modo mucho más avanzado, con **El rostro impenetrable**, que acabaría dirigiendo su protagonista, Marlon Brando.

En cuanto al musical, nos parece algo más complejo. Si bien es cierto que ninguna de sus películas se adapta al pie de la letra a las coordenadas identificativas del género, lo cierto es que la importancia que Kubrick otorgaba a la música en sus películas y el resultado final de estas debe hacer pensar en la concepción musical que el cineasta imprimía a sus obras. Una relación entre imagen y música que tuvo su eclosión a

partir, sobre todo, de **2001: Una odisea del espacio**, película que aunque claramente de ciencia ficción permite pensar en ella como en una película musical, tanto por cuestiones de montaje y de ritmo, es decir, por su estructura externa, como por el interior de los planos. La elección y el control de Kubrick sobre la música -recordar que la banda sonora de Alex North para **2001: Una odisea del espacio** fue rechazada por el cineasta, igual que otras peticiones que llevó a cabo, como a Nino Rota para **Barry Lyndon**- obedecen tanto a su deseo de controlar todo el proceso y cada elemento de la producción como a un sentido artístico. El uso de música como parte de los personajes, no solo como elemento definitorio de ellos, su perfecta utilización rítmica y atmosférica, hacen de sus películas -insistimos, sobre todo a partir de **2001: Una odisea del espacio**- auténticos musicales en un término muy diferente al que solemos utilizar para referirnos al género pero que acercan sus obras a formas sinfónicas u operísticas en muchos casos. Un sentido musical que se convierte en uno de los elementos definitorios más acentuados del cine de Kubrick en tanto a que, si bien no condicionan, como en ocasiones sucede, la puesta en escena, sí la complementan y enriquece. Así, los famosos movimientos de cámara del cineasta adquieren una candencia y una sinuosidad musical que aunque presente en todas sus películas, en cada una adopta una forma diferente.

Resulta curioso que a pesar de ese sentido tan musical y dinámico que todas sus películas presentan, el cine de Kubrick sea considerado en muchos casos como frío, distante, en exceso cerebral y racional. Pauline Kael lo llegó a denominar como “*estilo ártico*”, algo que, una vez más, sirve tanto para admiradores como para detractores. Kubrick siempre estuvo interesado, sobre todo a la hora de plantearse qué película hacer, en narrar una historia. Creía verdaderamente en el arte de relatar, de transmitir una historia. A partir de ahí, lo que quisiera contar en cada una de ellas es otro asunto. Pero entendía el cine como un medio narrativo a partir del cual experimentar con la forma y las nuevas tecnologías, creando una simbiosis perfecta y casi extraordinaria entre una concepción de la realización cinematográfica casi artesanal, por el control absoluto que tuvo desde un momento determinado de su cine, y el uso constante de las nuevas posibilidades que le brindaban los avances tecnológicos. Una vez elegida la historia que llevar a la gran pantalla, Kubrick sabía que debía crear imágenes no perfectas, sino únicas. Retratar el “momento” exacto en pantalla, de ahí también el trabajo cercano con los actores en busca de una relación perfecta entre todos los elementos para conseguirlo. Su trabajo como fotógrafo pudo servir para que Kubrick entendiera el poder de una sola imagen, idea que en cine se extendía hacia innumerables imágenes. Una forma de operar metódica, para muchos obsesiva que se puede apreciar, casi palpar, en cada película en esa construcción, en su forma. Y a pesar de ello, todas se mantienen abiertas a encontrar nuevas lecturas, nuevas ideas.

Es posible que todo lo anterior conlleve esa idea de frialdad irracional de su cine, que en parte, solo en parte, viene también dada por el gusto de relacionar vida y obra de un director: la visión de un hombre frío y distante (que, al parecer, no se corresponde



del todo con la realidad) debe tener su traducción en un cine igualmente frío y distante. Ciertamente que Kubrick mostró una propensión a alejar sus narraciones del terreno sentimental/emocional, optando por acercamientos distantes con respecto a los personajes, impidiendo en muchos casos que el espectador pudiera identificarse con ellos. Esa distancia suele percibirse como frialdad, pero es posible que estemos más bien ante una cuestión de percepción más personal o subjetiva. También como una manera de adentrarse más en el interior de los personajes, dada la lucha constante en gran parte de su filmografía entre la racionalidad y la irracionalidad del inconsciente de sus personajes, como si para poder llegar hacia terrenos más ocultos fuera necesario el mantener una distancia con lo perceptible. En cualquier caso, esa frialdad, que a algunos apasiona y a otros produce rechazo, quizá no lo sea tanto. En gran medida, uno de los elementos más poderosos del cine de Kubrick reside en cómo nos introduce en sus narraciones, cómo nos hace partícipes de ellas, sin necesidad de optar por elementos abiertamente emocionales. Ese formalismo extremo ayuda a ello. Kubrick tenía un enorme interés por la forma cinematográfica en un sentido tanto teórico como práctico que, a la hora de rodar, se convertía en uno solo. Un interés sobre la especificidad de un medio al que llega, como en casi todo, desde una posición autodidacta. Su gusto por

las nuevas tecnologías no obedecía a un uso basado en la moda de cada momento, sino a una búsqueda de las posibilidades que podía otorgar en un plano narrativo. Esta preocupación formal, sin embargo, no quiere decir que Kubrick no impregnara a sus historias de una carga de profundidad, quedándose tan solo en la superficie de la arquitectura de la película. Kubrick buscaba usar la forma para llegar a los espectadores, para hacerles partícipes, incluso en un sentido emocional, de las historias, porque creía en el lenguaje cinematográfico y en su utilización. Esto ha conllevado que haya quienes no consiguen conectar con esa forma como vehículo para introducirse en sus películas, pero lo cierto es que supone, si no el único, sí posiblemente el mejor camino para hacerlo. Del mismo modo, y a pesar de su cuidado en la elaboración de los guiones, la tendencia de Kubrick hacia la ironía y la distorsión de la realidad en vez de por la emoción y el realismo narrativo más convencional ha producido un efecto de rechazo hacia su cine que, además, viene condicionado en algunos casos por una tendencia, por desgracia cada vez más extendida, de olvidarse de la forma, de la puesta en escena, aunque sea para no apreciarla, y evaluar las películas simplemente desde una postura argumental o temática; en otros casos, en cambio, hay quienes sí atienden a esa puesta en escena y no han logrado estimar el cine de Kubrick. (...)

Texto (extractos):

Israel Paredes Badía, “Relatos soñados: el cine de Stanley Kubrick”, en dossier “Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión” (parte 1), rev. Dirigido, diciembre 2015.



Viernes 2, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

MIEDO Y DESEO (1953) EE.UU. 68 min.

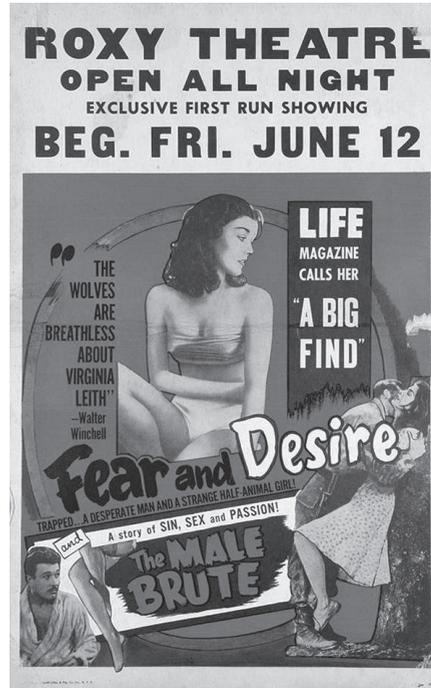
Título Orig.- Fear and desire. **Director.-** Stanley Kubrick.
Argumento.- Stanley Kubrick. **Guión.-** Howard Sackler.
Fotografía.- Stanley Kubrick (B/N). **Montaje.-** Stanley Kubrick.
Música.- Gerald Fried. **Productor.-** Stanley Kubrick & Martin Perveler. **Producción.-** Stanley Kubrick Productions para Burstyn. **Intérpretes.-** Frank Silvera (Mac), Kenneth Harp (Corby), Paul Mazursky (Sidney), Steve Colt (Fletcher), Virginia Leith (la chica), David Allen (el narrador).

Versión original en inglés con subtítulos en español
Película nº 3 de la filmografía de Stanley Kubrick (de 16 como director)

Música de sala:

Comando en el mar de China (*Too late the hero*, 1970) de Robert Aldrich

Banda sonora original de **Gerald Fried**



“En su estructura: alegórica. En su concepto: poético. Un drama de un hombre perdido en un mundo hostil buscando su camino hacia la comprensión de sí mismo y la de su propio entorno vital. Está arriesgando más allá en su odisea frente a un enemigo invisible pero fallecido que le envuelve; pero un enemigo que, bajo una mirada escrutadora, parece ser casi extraído de su mismo molde. Probablemente signifique algo diferente para la gente y debería serlo.”
Carta enviada por Kubrick al distribuidor Joseph Burstyn, glosando las inquietudes intelectuales de **MIEDO Y DESEO**.

“Un fragmento de la guerra, tenso y tirante, impreso en este documental sazonado de drama. Su tema, la animalización del hombre a través de la química diabólica de la guerra, está conseguido a través de un elocuente movimiento y convicción. Rodada en localizaciones de California, el film tiene la marca de calidad y de sinceridad. Naturalmente, su mejor recepción estará en las audiencias selectivas. El responsable del film es el polifacético Stanley Kubrick, un joven de veintidós años que lo ha producido, dirigido, fotografiado y montado”

Mandel Herbstman

Crítica del estreno de **MIEDO Y DESEO** aparecida en 'Motion Picture Herald'.



Kubrick nació en Nueva York, en julio de 1928. Su padre era un médico del Bronx -barrio judío de Nueva York-, de una familia judía de origen centroeuropeo, ya que su abuela era de ascendencia rumana y su abuelo austro-húngaro. Las fábulas y las leyenda que llenaban la biblioteca de su padre influyeron grandemente en Stanley, que frente a sus deficientes notas en la escuela, empezó a cultivar dos aficiones, el ajedrez y la fotografía. Sus notas poco brillantes le impidieron entrar en la universidad -los que volvían de la guerra, tenían preferencia- y eso, según Kubrick fue una suerte, porque sino hubiera terminado fracasando en una profesión liberal. Con la máquina de fotos que su padre le comprara, fue adquiriendo los conocimientos técnicos necesarios y al no poder entrar en la universidad, a los 17 años, comenzó a trabajar para la revista 'Look', por cuenta de la cual recorrió toda América durante cuatro años. Por un viejo amigo de la escuela, Alexander Singer, se enteró de que "La marcha del tiempo" gastaba 4.000 dólares en un corto de 10 minutos, y convencido de que él podría hacerlo por menos, se puso manos a la obra. Así nació **Día de combate** (*Day of the fight*), sobre el boxeador Walter Cartier. No logró que "La marcha del tiempo" -en vías de disolución- se lo comprase, pero la RKO le pagó 4.000 dólares por él -cien más de los que había costado-. La emoción de ver su film exhibido -"Lo rodó como si se tratara de Guerra y Paz", recuerda Singer- le llevó a abandonar 'Look' y preparar otro corto, **El padre volador** (*Flying Padre*), "una tontería sobre un cura que tenía una parroquia a 400 millas en Nuevo Méjico, y se trasladaba de un lugar a otro en avioneta"¹.

Kubrick comprende que haciendo cortos no llega a ninguna parte y trata de pasarse al largometraje. Dedicó la mayor parte de su tiempo al ajedrez -juega por dinero- y

¹ En aquella época Kubrick era muy aficionado a volar y tenía el carnet de piloto amateur.



esto, además de permitirle sobrevivir, va formando en Kubrick una mente ordenada y terriblemente lógica. Como el propio Kubrick ha repetido en más de una ocasión, jugar al ajedrez y hacer películas poseen una gran similitud. En ambos casos se dispone de un tiempo limitado y hay que saber distribuirlo convenientemente. En el ajedrez todo consiste en elegir la mejor de las diferentes posibilidades que se ofrecen al jugador. Esa es también la tarea del director -durante la preparación, durante el rodaje y durante el montaje- y para evitar en lo posible los fallos, Kubrick absorbe toda la información posible con objeto de tener más posibilidades de dar con la elección adecuada.

Su formación cinematográfica es muy parecida a la de los hombres de la "nouvelle vague" ya que Kubrick aprendió cine, en las salas de barrio, y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Devoraba films -aun hoy dice que para él, un día de descanso, es aquél en que puede ver tres películas y confiesa que lo que más le animó a dedicarse al cine fueron las malas películas que veía: *"Era consciente de que no tenía ni idea de cómo hacer películas, pero de lo que estaba seguro era de que no podía hacerlas peor que lo que lo hacían los demás"*. Siguiendo su teoría de que la mejor manera de aprender una cosa, es haciéndola, y con dinero prestado por familiares y amigos, rueda en 1953 su primer largometraje **MIEDO Y DESEO** (...). Para la reproducción de su opera prima, su presupuesto se reducía a nueve mil dólares, reunidos gracias a aportaciones familiares. La viabilidad del proyecto pasaba por la contratación de un equipo técnico formado casi en su totalidad por familiares, amigos del barrio y del instituto, que se prestaran a trabajar prácticamente de forma voluntaria (su esposa Toba Metz, el compositor Gerald Fried, su compañero fotógrafo de 'Look' Robert Dierks, y



el dramaturgo y poeta Howard O. Sackler). Para conformar el equipo artístico, Kubrick recurrió a un joven llamado Irwin (Paul) Mazursky, cuya representación de la obra de Leonid Andreyev “El que recibe las bofetadas”, en 1950, había convencido a Sackler. El futuro realizador de **Escenas en una galería** había interrumpido su asistencia en el Brooklyn College por espacio de un mes para participar en el rodaje de **MIEDO Y DESEO** en las montañas de San Gabriel, en las afueras de Los Angeles. Años más tarde, Paul Mazursky se convertiría en uno de los directores representativos del Nuevo Cine Americano provenientes de la costa Este, con una especial inclinación por la comedia costumbrista.

Definida por su autor como “*un film pretencioso e incompleto*”, **MIEDO Y DESEO** fue excluida por deseo de Kubrick de cualquier homenaje o retrospectiva dedicada a su obra, incluso alimentó la leyenda, falsa a la vista de los resultados, de la destrucción del negativo y las copias por orden de su director. Pero cuarenta años más tarde, cinco antes de su muerte, el largo se proyectó en distintos festivales y empezó a circular en el mercado del vídeo doméstico incluyendo su estreno en algunas salas de París. El director montó en cólera y acudió en busca de ayuda a la Warner Bros con la intención de borrar cualquier vestigio de su ópera prima. No lo consiguió y se produjo el efecto contrario,

seguido de los primeros estudios que intentaron ubicar la película dentro del “corpus” de su filmografía.

Mejor será reciclar la historia y situarla a principios de los cincuenta. Kubrick ha contraído matrimonio con Toba Metz, una compañera de instituto, y viven juntos en el Greenwich Village, durante la eclosión bohemia del barrio. Decidido a pasar al campo del largometraje conecta con su amigo Howard Sackler, poeta emergente que años más tarde ganará el Pulitzer con su pieza teatral “La gran esperanza blanca”, llevada al cine por Martin Ritt en 1970, y colaborará en los guiones de **Tiburón 2** (*Jaws 2*, Jeannot Szwarc, 1978) y de **Saint Jack, el rey de Singapur** (*Saint Jack*, Peter Bogdanovich, 1979). Sackler escribe una fábula belicista donde la guerra, fuera de cualquier coordenada realista, sirva de pretexto a una serie de pulsiones emotivas y destructivas, abundantes en monólogos interiores sobre la alienación individual y moral de una patrulla perdida, tras las líneas enemigas, integrada por cuatro hombres.

Kubrick asume de nuevo la mayor parte de las responsabilidades técnicas con la ayuda de varios amigos de la revista ‘Look’ y su abnegada esposa, que terminado el rodaje abandona despavorida el hogar conyugal. Cuatro porteadores mejicanos se encargan de llevar el material de la filmación a las laderas del monte San Gabriel, en Los Ángeles. La espesura del lugar pasa a ser un espacio mitológico donde convive el miedo, la duda y la muerte, de acuerdo a la voz en off inicial que nos presenta el comando integrado por un teniente, el sargento y dos soldados como unos seres erráticos, turbados, en plena zozobra, sin otro país aparte de su mente. Matan a tres militares enemigos que están comiendo un estofado de carne; hacen prisionera a una chica que pescaba, Virginia Leith, que dejan bajo la custodia de *Sidney*, un juvenil Paul Mazursky en los inicios de su carrera, antes de pasar a la dirección. El actor asume una inusual “performance” con la joven atada a un árbol mientras recita pasajes de “La Tempestad” de William Shakespeare, como si fuera el Próspero de la obra, perdido en una isla desierta después de naufragar su barco. El actor con más experiencia del cuarteto es Frank Silvera (*Mac*), que había intervenido en **¡Viva Zapata!** (Elia Kazan, 1952), y tiene a su cargo la mejor secuencia que documenta el descenso fluvial en una precaria embarcación de madera, recreado el trayecto de forma fantasmagórica, espectral, casi una sombra, mientras repite un texto de resonancias existencialistas y busca dar un sentido a su vida con el asesinato de un general avistado en un aeropuerto de campaña. La misión de acabar con el general y su ayudante corren a cargo del resto de miembros de la patrulla. Durante el ataque descubren que las víctimas son sus dobles, como si anticipara Kubrick el desdoblamiento de algunos personajes de sus futuras ficciones.

La producción se dilata a causa de problemas económicos y Kubrick debe recurrir a cantidad de trabajos menores. Es el caso del medimetraje industrial **Los marineros** (*The seafarers*, 1953). Paralelamente, otro largo calvario comienza y llama a la puerta de varios distribuidores hasta captar la atención de Joseph Burstyn, que regenta un local en Nueva York y ha estrenado varias películas del neorrealismo italiano. Burstyn propone

un lanzamiento que subraye el presunto aspecto sexual del film. Kubrick va en busca de Virginia Leigh, a la que hace posar con un sujetador negro como reclamo del cartel. Todavía más surrealista es su reestreno, en abril de 1953, formando un programa doble con **El bruto** (Luis Buñuel, 1952), con Pedro Armendáriz y Katy Jurado. Recibida de forma desigual por la crítica, **MIEDO Y DESEO** es rápidamente olvidada y sepultada entre los estrenos del año. Solo emerge en los noventa como una pieza amputada del resto de su obra, una rara curiosidad en el devenir de su megalómano autor. En todo caso, **MIEDO Y DESEO** fue un apunte experimental al que, desde un análisis a nivel del subconsciente, permite dibujar una línea de continuidad -en constante evolución- con el resto de su producción. **MIEDO Y DESEO** resulta un punto de partida o un referente para títulos como **Senderos de gloria** y sobre todo **La chaqueta metálica** en su aportación al género antibelicista, o de **2001: una odisea del espacio** y **El resplandor**, en un sentido más abstracto o alegórico.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, Monografía “Stanley Kubrick”, rev. Dirigido, febrero 1977
Christian Aguilera, **Stanley Kubrick: una odisea creativa**, libros “Dirigido por...”, 1999
Carles Balagué, “Miedo y deseo: la patrulla perdida”, en dossier “Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión” (parte 1), rev. Dirigido, diciembre 2015.



Viernes 6, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

EL BESO DEL ASESINO (1955) EE.UU. 64 min.

Título Orig.- Killer's kiss. **Director.-** Stanley Kubrick.

Guión.- Stanley Kubrick (y Howard Sackler).

Fotografía.- Stanley Kubrick (B/N). **Montaje.-**

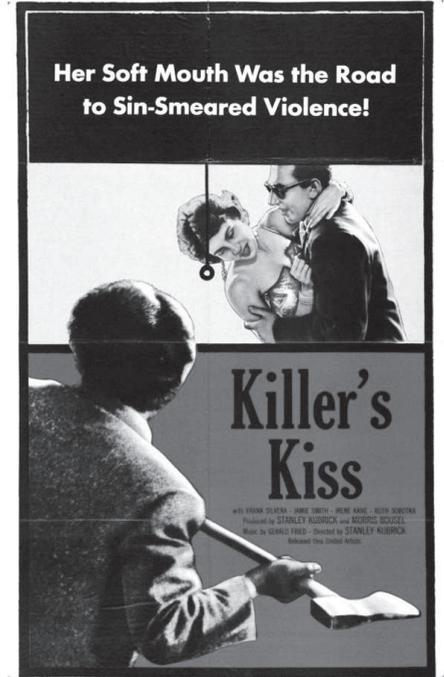
Stanley Kubrick. **Música.-** Gerald Fried. **Productor.-**

Stanley Kubrick & Morris Boushel. **Producción.-**

Minotaur Production para United Artists.

Intérpretes.- Frank Silvera (*Vincent Rapallo*), Jamie Smith (*Davy Gordon*), Irene Kane (*Gloria Price*), Jerry Jarret (*Albert*), Mike Dana (*Felice Orlandi*), Julius Adelman (*propietario de la fábrica*), Phil Stevenson y Ralph Roberts (*los matones*), Ruth Sobotka (*Iris*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 5 de la filmografía de Stanley Kubrick (de 16 como director)

Música de sala:

La ciudad desnuda (*The naked city*, 1948) de Jules Dassin

Banda sonora original de **Miklos Rozsa**



A los veintisiete años Stanley Kubrick se enfrentaba a su segundo largometraje, “Kiss Me, Kill Me”. Las condiciones financieras no diferían en exceso de **Miedo y deseo**, ya que volvió a recurrir al patrimonio familiar para reunir un total de cuarenta mil dólares. Las restricciones presupuestarias y un sucinto guión original que él mismo confeccionó, llevaron a un metraje de escasamente una hora de duración. Para asegurarse la distribución proporcionada por la United Artists, tenía que obtener la clasificación de largometraje. Por tanto, incluyó cinco minutos aproximadamente en el que su segunda esposa, Ruth Sobotka, se presta a realizar un número de ballet integrado en uno de los flashbacks del film. “Kiss Me, Kill Me” –posteriormente rebautizada para su estreno como **EL BESO DEL ASESINO**– convirtió a Kubrick en un auténtico hombre-orquesta: director, productor, guionista, montador y fotógrafo (...). El hecho de aglutinar la práctica totalidad de cargos técnicos condujo a Kubrick a satisfacer su voluntad de experimentación. La escena onírica en la que se percibe una calle fotografiada en negativo, una sucesión de imágenes previa al clímax final desarrollado en un almacén de maniqués, resulta un esbozo inconsciente de los efectos fotográficos desplegados años después en **¿Teléfono Rojo? volamos hacia Moscú** –los aviones norteamericanos sobrevolando Rusia– y en **2001** –el viaje al más allá– (...).

El punto de partida argumental de **EL BESO DEL ASESINO** remite en esencia a dos de los trabajos más destacables de Jules Dassin, **La ciudad desnuda** (*The naked city*, 1948)



y *Noche en la ciudad* (*Night and the city*, 1950), articulados en torno a un tratamiento documental de la megápolis de Nueva York (...)

El uso del flashback –al que recurriría más tarde en *Atraco perfecto* y *Lolita* de una forma más precisa y coherente– define un intento de distanciamiento del cine negro *ad hoc*, pero uno de los puntos de interés de **EL BESO DEL ASESINO** radica en la planificación visual que él mismo llevó a cabo. Las primeras secuencias del film se corresponden con la labor de Kubrick de foto-fija: la imagen de una tienda de souvenirs, la portada de un diario anunciando el combate entre los pesos welter *Kirk Rodríguez* y *Davy Gordon*. Kubrick muestra una concepción documentalista sobre la ciudad de Nueva York, pero introduce en primera instancia al personaje central. La cámara de Kubrick nos muestra un individuo que espera en la estación un tren con destino a Seattle. A partir de aquí, el film emplea el flashback para relatar una historia que ha tenido lugar en los últimos días, siendo el viajero *Davy Gordon* el narrador de la misma. **EL BESO DEL ASESINO** supone la primera evidencia de que el elemento primordial de análisis para Kubrick es la especie humana por encima del marco o la época en la que se sitúa. (...) Ante el posible desconcierto que pudiera provocar la integración de un par de flashbacks más dentro de otro flashback, Kubrick retorna al presente –*Gordon* en la estación ferroviaria–. Es un recurso que, si bien ayuda a resituar la historia, ralentiza la acción. La capacidad visual de Kubrick permite mantener la atención en el espectador hasta el desenlace final, sobre todo debido a la lucha que sostiene *Gordon* con los raptores de *Gloria* en una fábrica de maniqués, que presumiblemente hubiera servido de inspiración para el guión de **Chantaje contra una**

mujer (*Experiment in terror*, Blake Edwards, 1962). Merced al tibio recibimiento por parte de la crítica y una discreta aceptación del público, **EL BESO DEL ASESINO** hizo recapacitar a Kubrick. A partir de entonces, Kubrick tuvo constancia de su “mayor debilidad”: la escritura de historias propias. El respeto que Kubrick siempre sintió por los escritores -incluso por encima de sus propios colegas de profesión-, a partir de entonces, le impulsó a trabajar con los autores de los propios textos adaptados en la medida de lo posible (...).

EL BESO DEL ASESINO es un film significativo dentro de la obra de su director, pero existen un par de elementos que la diferencian del resto de su filmografía. Por una parte, en este film se encuentra su único “final feliz”. Ciertamente, se contradice con su percepción fatalista sobre la condición humana que ofrece a través de sus personajes. Por otra parte, confirma la excepción a la regla al tratarse de un guión original. (...)

Veintiocho años después de su confección, Matthew Chapman llevó a la pantalla **El beso de un extraño** (*Stranger's kiss*, 1983), un film que tiene su epicentro en el rodaje de **EL BESO DEL ASESINO** y las circunstancias que concurrieron en el mismo. La intención de Chapman se centra en reflexionar sobre la complejidad del mundo del cine, de discernir entre los límites que separan la realidad de la ficción -un juego que seguía los pasos de **La mujer del teniente francés** (*The french lieutenant's woman*, 1981), rodada dos años antes por su colega británico Karel Reisz- y de evaluar el proceso de creación del arte sujeto a condicionantes de carácter económico o moral. (...)

Texto (extractos):

Christian Aguilera, Stanley Kubrick: una odisea creativa, libros “Dirigido por...”, 1999

La segunda incursión de Kubrick en el campo del largometraje tampoco invita al entusiasmo si nos atenemos a sus declaraciones. Pese a reivindicar **EL BESO DEL ASESINO** como un intento más logrado que **Miedo y deseo**, el resultado final es una mezcla de distintos géneros que abarca desde el submundo del cine negro, trasladado a los escenarios reales del Greenwich Village y Broadway filmados con el ojo de un documentalista que da cabida en la historia al melodrama exacerbado, el onirismo enfermizo y un “voyeurismo” presente desde los primeros planos no exento de una interpretación escéptica y fatalista de los hechos y los personajes.

Un boxeador, en la recta final de su carrera deportiva *Davey Gordon* (Jamie Smith), debe defender aquella noche su título de los welter; y una “taxi girl”, *Gloria Price* (Irene Kane), que trabaja en un decadente local donde sufre el acoso sexual de su jefe, *Vincent Rapallo* (Frank Silvera), un delincuente de espasmódicos ataques. Piezas todos ellos de un arbitrario y anárquico relato a lo largo de tres días y que sienta las primigenias bases de la debilidad de Kubrick por comprimir las acciones en un breve espacio de tiempo: una semana en **Atraco perfecto**; cuatro días en **Senderos de gloria**; dos horas en **¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú** y cuarenta y ocho horas en **Eyes Wide Shut** (1999).

Tanto *Davy* como *Gloria* son dos personajes a la deriva que residen en apartamentos colindantes y las ventanas representan una entrada a sus vidas. Presentados con monótona indiferencia, casi atrapados en sus pequeños microcosmos, vivirán una abrupta y accidentada relación evocada inicialmente por *Davy* en la estación de Pennsylvania, en Nueva York, mientras espera la llegada de *Gloria* y partir juntos a Seattle, a la granja de los tíos del protagonista. El segundo flashback está ubicado después de la súbita entrada de *Davy* a la estancia de la chica y escuchar sus gritos que despiertan al púgil de su tormentoso sueño, montado con material negativo, después de haber perdido el combate. *Gloria* hace una quebrada confesión del encuentro con *Vincent*, de la dramática desaparición en el pasado de su padre y el suicidio de su hermana, una prometidora bailarina de ballet clásico, fragmento que ilustra la actuación de Ruth Sobotka (*Iris*), por entonces segunda mujer de Kubrick y anunciada su presencia con gratuito alarde tipográfico en los títulos de crédito. El corolario de la trama es una alambicada persecución entre el mafioso y el boxeador, después del secuestro de *Gloria*, por las azoteas y lúgubres callejuelas de una desértica urbe a la manera de **La ciudad desnuda** (*The naked city*, 1948), de Jules Dassin, y exento de cualquier recreación o artificio. La rocambolesca huida concluye en un bizarro duelo, trasladado a un almacén de maniqués a la manera de túnel de los horrores; *Vincent* armado con un hacha y *Davy* esgrimiendo una pica que clava en el cuerpo de su antagonista. Retrocedemos en el tiempo a la situación inicial en la estación y el obligado “happy end” impuesto por la United Artists, distribuidora que no mostró excesivo entusiasmo por dar a conocer el film.

A destacar la utilización que hace Kubrick de algunos espacios: la inquietante perspectiva de la escalera del salón de baile con su rótulo de “*atención al escalón*” o el



callejón donde los sicarios de *Rapallo* asesinan al mánager de *Davy*, recuerdo al cine de Robert Siodmak, sin olvidar la funcionalidad del off huyendo de cualquier tendencia retórica o literaria y el bagaje estilístico de su corto **Día de combate**, reproducido en la secuencia del combate de boxeo, también visto por *Gloria y Vincent* en la televisión del local.

La última etapa de la producción resulta un calco de **Miedo y deseo**, y los problemas se multiplican con sueldos impagados, horarios intempestivos que propician cantidad de reclamaciones laborales y sacan a relucir la personalidad arisca de su autor junto a su deseo por controlar todos los procesos de la película. De nuevo el sonido se eterniza ante el desespero de Irene Kane, un fiasco mayúsculo en la pantalla, decidida a dejar el proyecto camino de Los Ángeles, donde inicia una fructífera carrera como comentarista política y es doblada por una locutora de radio.

Texto (extractos):

Carles Balagué, “El beso del asesino: el cine negro en el Village”, en dossier “Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión” (parte 1), rev. *Dirigido*, diciembre 2015.



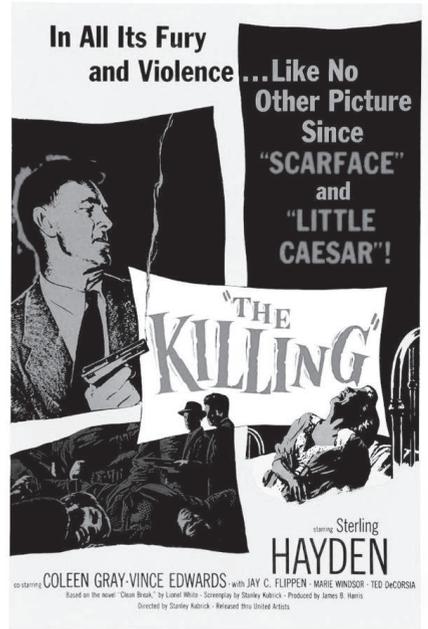
Viernes 9, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

ATRACO PERFECTO (1956) EE.UU. 85 min.

Título Orig.- The killing. **Director.-** Stanley Kubrick. **Argumento.-** La novela "Clean break" (1955) de Lionel White. **Guión.-** Stanley Kubrick y Jim Thompson. **Fotografía.-** Lucien Ballard (B/N). **Montaje.-** Betty Steinberg. **Música.-** Gerald Fried. **Productor.-** James B. Harris. **Producción.-** Harris-Kubrick Productions para United Artists. **Intérpretes.-** Sterling Hayden (*Johnny Clay*), Coleen Gray (*Fay*), Elisha Cook Jr. (*George Peatty*), Vince Edwards (*Val Cannon*), Jay C. Flippen (*Marvin Unger*), Marie Windsor (*Sherry Peatty*), Ted de Corsia (*Randy Kennan*), Joe Sawyer (*Mike O'Reilly*), Timothy Carey (*Nikki Arane*), Jay Adler (*Leo*), Joseph Turkel (*Tiny*), Kola Kwariani (*Maurice*), James Edwards (*vigilante del parking*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 6 de la filmografía de Stanley Kubrick (de 16 como director)

Música de sala:

Forajidos (*The killers*, 1946) de Robert Siodmak
Perdición (*Double indemnity*, 1944) de Billy Wilder
Bandas sonoras originales de **Miklos Rozsa**

“Hacía mi servicio militar en el Signal Corp y buscaba, desde hacía tiempo, el modo de evadirme un poco de la televisión. Me gusta mucho el cine y buscaba un colaborador de talento. Pero quería que fuese desconocido y juntos realizásemos algo que rompiera violentamente con el conformismo de Hollywood, que es quizá la ciudad que más odio del mundo. Fue uno de mis compañeros de tienda quien me habló de Stanley. Me dijo que tenía por amigo a un joven lleno de talento, que conocía el cine al dedillo, muy cultivado, y de una experiencia y madurez muy poco comunes. Me interesé mucho cuando me precisó que este muchacho escribía el tratamiento de los guiones que él mismo realizaba, siendo además su propio operador y que montaba igualmente todos sus films. Este amigo me aconsejó ver **El beso del asesino**. Me encontré ante un film frustrado, pero agradable por sus ambiciones. Era fácil, además deducir de ahí una personalidad muy interesante. No me decepcioné cuando lo conocí. Nos convertimos rápidamente en amigos y decidí producir su próximo film. Decidimos que para atraer más fácilmente a una productora convenía que nuestro guión se basase en una novela policíaca. Escogimos ‘Clean Break’, de Lionel White, y Stanley escribió la adaptación. United Artists aceptó invertir 200.000 dólares en el asunto y para dar el máximo de facilidades a Stanley, yo añadí 120.000 dólares más. Así fue como la Harris-Kubrick Corp. produjo **ATRACO PERFECTO**, que asombró al mundo por lo módico de su precio, ya que fue un gran éxito comercial y, sobre todo, impuso el nombre de Kubrick entre los mejores.”

James B. Harris



La ruptura de la continuidad temporal de **ATRACO PERFECTO**, se encontraba ya en la novela original, y Kubrick, contra la opinión general, la mantuvo, al igual que decía a Lucien Ballard, la clase de objetivos a utilizar en cada escena (lo que soliviantaba a menudo al operador)¹. **ATRACO PERFECTO** (1956) -título español de *The Killing* (La matanza)- es un excelente film de género, es decir, que las preocupaciones esenciales de Kubrick se manifestaron de una forma tangencial, infinitamente superior a **El beso del asesino**. Kubrick elige sus temas por deslumbramientos -es decir, cuando algo suscita en él una fuerte reacción emocional- y se niega a racionalizar -o a explicar su racionalización- la elección. Pero no es difícil suponer que fundamentalmente fue la existencia de una historia inteligente, con un atraco perfectamente concebido y planeado, la precisión del plan, así como la forma narrativa utilizada por la novela, lo que suscitó su interés. El eje narrativo del film lo construye la voz del locutor que anuncia que los caballos se preparan para la séptima carrera en Lansdowne Stakes, de 1.600 metros y una dotación de 100.000 dólares, que pueden ser para 'Relámpago Rojo', el caballo favorito. Como un inmenso puzzle en que todas las piezas van encajando finalmente, Kubrick nos cuenta sucesivamente la vida de cada uno de los integrantes de la banda, utilizando el narrador -y los altavoces del hipódromo- para que el espectador se dé cuenta de lo perfectamente engranados que se encuentran las acciones de todos ellos. Si Kubrick hubiera mantenido la cronología de la historia, hubiera podido ganar en emoción, pero la sensación de plan estudiado y controlado minuciosamente, hasta en sus menores detalles, de maquinaria de relojería, perfectamente puesta a punto, habría resultado mucho más desvaída.

El cerebro de la banda, *Johnny*, el organizador, fracasará, en parte, por haberse rodeado de gente incompetente. *Johnny* es -aparte de *Espartaco*- probablemente el personaje -con *Bowman*- más positivo de toda la filmografía kubrickiana. En el film, *Unger* dice que es un artista y Kubrick no puede disimular su simpatía por él. Como el director reconoce: "*Siento debilidad por los delincuentes y los artistas. Ninguno de ellos toma la vida como es. Toda historia trágica ha de estar en conflicto con las cosas tal y como son*". Es indudable que Kubrick proyectó en parte su personalidad en Johnny, el hombre lúcido, inteligente y capaz, el artista, al que la incompetencia de los demás impide triunfar. Al hablar de **ATRACO PERFECTO** se hizo referencia, no sin cierta razón, al parentesco Kubrick-Huston. Pero ya desde el principio -y la continuación de la comparación entre **La roja insignia del valor** (*The red badge of courage*, 1951) y **Senderos de gloria**, así lo corrobora- la mirada de ambos directores es distinta. Los films de Kubrick -incluso los primeros- son mucho más fríos, y la adhesión intelectual hacia su protagonista priva en Kubrick, mientras en Huston se trata de una adhesión vital.

El final es interesante de analizar porque muestra la colisión de varias líneas de fuerza. En la novela, *Johnny* era abatido por *George* -el cajero- en el aeropuerto, cuando herido,

¹ Kubrick y Ballard utilizaron lentes de 25 mm, apenas tratadas en el cine hasta entonces, que tenían la función de mantener los personajes en plano americano o plano medio y de esta forma evitar una composición en función de primeros planos/contraplanos.



cree erróneamente que *Johnny* va a escapar con su mujer. Un desarrollo lógico de la historia, impondría un final en que *Johnny* disfrutara de su dinero, pero Kubrick tiene tendencia a que sus films acaben mal, quizá como consecuencia de su pesimismo asumido, y de su intento de concebir sus films como tragedias, más en **ATRACO PERFECTO** hay otras razones.

Kubrick, consciente de la concesión a la moral bien pensante -y dominante- que supone que *Johnny* sea atrapado, intenta una vaga justificación muy poco convincente: *“En una película policiaca ocurre casi como en una corrida de toros, hay un ritual y un modelo establecido, que establece de entrada que el criminal no va a triunfar. Y aunque este dato pueda dejarse en suspensión durante un rato, está latente en el espectador y la prepara para el hecho de que el delincuente no va a lograr, su objetivo. Este tipo de final es más fácil de aceptar”*. Mi opinión personal es que en el final moral (?) intervino decisivamente el hecho de que el film tenía que ser aprobado por la Legión Católica de la Decencia, que no hubiera aceptado un final con *Johnny* triunfante. Pero Kubrick se cubre ante esta imposición (relativa) haciendo que una serie de casualidades increíbles -la maleta que no cierra, su excesiva longitud que impide que la lleve consigo en el avión, y como la mayor de las ironías, el perrito de la señora gorda que cruzándose, por la pista, en el recorrido del vehículo que conduce los equipajes al avión, hace que tenga que frenar y la maleta de *Johnny* se estrelle contra el suelo, sembrando de billetes la pista de aterrizaje- hagan inverosímil la escena y resalten la falsedad de lo mostrado.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, Monografía “Stanley Kubrick”, rev. Dirigido, febrero 1977



Existe una voluntaria geometría, unos patrones de repetición y de rima visual, en el planteamiento narrativo de **ATRACO PERFECTO**. La famosa descripción no lineal del atraco al hipódromo es quizás su expresión máxima, pues en ella desembocan gran parte de los elementos visuales diseminados a lo largo del metraje -como la repetición del travelling lateral con el que se abre el film, y que inicialmente sigue a *Marvin Unger* (Jay C. Flippen) caminando desde las taquillas hasta el bar del estadio-. Pero no es la única. Y seguramente, por diseccionadísima, tampoco la más estimulante a la hora de (re)evaluar la figura cinematográfica de Kubrick. Por culpa de ella, en reiteradas ocasiones se le ha acusado de falta de calidez respecto a uno de los modelos cinematográficos en los que quiso reflejarse, *La jungla de asfalto* (*The asphalt jungle*, John Huston, 1950), cuando la realidad es que, más allá del interés que el director pudiera tener en la propia mecánica casi de relojería del acto criminal, de lo que en realidad le interesaba hablar era de relaciones marcadas por la fatalidad, de la imposibilidad de escapar del propio destino: no en vano, las sombras en forma de reja proyectan el sino de sus personajes, igual que las cruces

marcaban los decesos próximos de **Scarface** (*Scarface*, Howard Hawks, 1932). Por eso tanto ellos como sus relaciones se reflejan y se complementan, chocan y se contradicen, porque ese detalle permite a Kubrick definirlos con mucha mayor eficacia y economía. Sin ir más lejos, el travelling que atraviesa lateralmente el decorado y que sirve para presentar a *Johnny Clay* (Sterling Hayden), así como para relacionarlo de forma visual con su pareja, *Fay* (Coleen Gray), se reitera, de forma más breve -lo que apunta el carácter débil y manipulable del personaje-, cuando el cajero *George Peatty* (Elisha Cook Jr.) llega al hogar que comparte con su mujer *Sherry*² (Marie Windsor). Y, más de media hora de metraje más tarde, durante la descripción del atraco, el director vuelve a emplearlo para apuntar, a través de esa reiteración visual, que *Peatty* va a acabar siendo el eslabón débil, el elemento crítico del plan del protagonista.

Sin embargo, toda esa precisión narrativa, ese cuidado en la disposición de elementos y en el ritmo marcado por las transiciones -el uso de los fundidos como figura primordial de montaje ayuda a que la película fluya de forma constante hacia el clímax que supone el atraco-, está asentada sobre los cimientos dramáticos que articulan los diálogos de un Jim Thompson al que habría que reivindicar, con toda la rotundidad que se merece, como uno de los elementos fundamentales de la brillantez de **ATRACO PERFECTO**. Más allá de algún momento inequívocamente firmado por el propio Kubrick -como el discurso que lleva a cabo, no casualmente en un club de ajedrez, el personaje del luchador Kola Kwariano³, y en el que reivindica el individualismo intrínseco tanto al artista como al gángster-, en general, los intercambios verbales del largometraje están contruidos con una cadencia ametrallante y una sequedad de estilo a través de las cuales resulta fácil reconocer la pluma del autor de '1.280 almas'. Ciertamente es que su característico salvajismo, así como su energía desbocada, están domados por la precisión casi milimétrica del tratamiento argumental trazado por el propio director, a su vez condicionado por las características de la novela original de Lionel White -cuyos diálogos, en realidad, Thompson no sigue con demasiada fidelidad: su prosa, en general, es menos tópica y dramáticamente mucho más eficaz-, pero tras el retrato de la violencia soterrada que anida en las interacciones de algunos de los protagonistas se intuye su interés por los seres antisociales, razonablemente psicóticos en su ambición. Desde esa perspectiva cabe interpretar su relectura de la caída al abismo del personaje de Elisha Cook Jr. durante los últimos compases de la historia, que, mano a mano junto a Kubrick, estiliza respecto al original dotándola de una terrible circularidad -con un simple cambio de perspectiva de la cámara, el apartamento de los *Peatty* desprende una atmósfera mucho más opresiva, más angustiada, en la que un detalle de dirección artística como el loro enjaulado adquiere una connotación totalmente distinta- que encaja, además, a la perfección

² Cuya peluca rubia alude directamente a la que llevaba Barbara Stanwyck en *Perdición* (*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944), detalle en absoluto baladí.

³ Hay que recordar que Kwariano era, además de experto en lucha libre y ajedrecista, amigo íntimo de Kubrick, de ahí que tenga sentido que ejerza como su propia voz dentro de la narración.



con las constantes repeticiones sobre las que está formalmente construido el film.

Texto (extractos):

Tonio L. Alarcón, “Atraco perfecto: encaje de bolillos”, en dossier “Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión” (parte 1), rev. Dirigido, diciembre 2015.

(...) Sterling Hayden fue un actor modélico que a lo largo de los años cincuenta cinceló papeles de carácter en films noir señalados, generalmente dando vida a policías: **Crime Wave** (André De Toth, 1954), **De repente** (*Suddenly*, Lewis Allen, 1954), **Naked Alibi** (Jerry Hopper, 1954) o **Delitos de pasión** (*Crime of Passion*, Gerd Oswald, 1957). Pero en 1956, en **ATRACO PERFECTO**, Hayden volvió a componer el papel de atracador de **La jungla de asfalto**.

Además de la sólida presencia del actor, hay muchos paralelismos entre las obras de Huston y Kubrick, pero lo que marcó, a nivel formal, la diferencia en **ATRACO PERFECTO** fue, claro está, su estructura narrativa no lineal. En una época de films noir memorables, sintéticos, secos y directos, casi todos ellos inscritos en el marco de la Serie B, que firmaron Joseph H. Lewis, Phil Karlson, Sam Fuller, Robert Aldrich, Rudolph Maté o, entre otros, Richard Fleischer (cuya espléndida **Atraco al furgón blindado**, *Armored Car Robbery*, producida en 1950, finaliza con los billetes robados volando por los aires, como en **ATRACO PERFECTO**), Kubrick jugó con el tiempo de manera harto inhabitual. No se trataba ya del uso del flashback, un recurso puntualmente explotado en el género por Robert Siodmak en **Forajidos** (*The killers*, 1946) o Jacques Tourneur en **Retorno al pasado** (*Out of the Past*, 1947), sino de narrar, cronómetro en ristre, todos los hechos puntillosamente, con



frecuentes saltos hacia atrás y, en un par de ocasiones, repitiendo la misma escena (la pelea en el bar del hipódromo y el saco tirado por la ventana) desde dos puntos de vista distintos. Esa ruptura con el canon narrativo tradicional fue muy celebrada en su momento, casi tanto como el atrevido puzzle que conforma **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), al que se le podría hallar un precedente en **El poder y la gloria** (*The power and the glory*, William K. Howard, 1933), escrita por Preston Sturges. También **ATRACO PERFECTO** lo tendría en **Rashomon** (id., Akira Kurosawa, 1950), en la que los puntos de vista eran esenciales en el esclarecimiento de la historia relatada.

El cine contemporáneo ha utilizado y utiliza con asiduidad ese modelo de narración no lineal con repetición de las jugadas, con gran acierto a veces, como Jim Jarmusch en **Mystery Train** (id., 1989), con insistida redundancia otras (Alejandro González Iñárritu) o reformulando magistralmente el mismo patrón del film de Kubrick con una mixtura entre **ATRACO PERFECTO** y **City on Fire** (Ringo Lam, 1987): **Reservoir Dogs** (id., Quentin Tarantino, 1992) (...).

Pese a su desafío narrativo, **ATRACO PERFECTO** se inscribe, con letras de oro, en la gran enciclopedia del cine negro clásico, ya en su fase final. Dos años después, Orson Welles realizaría **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958), que Paul Schrader considera “el epitafio del film noir” y en buena medida puede verse como canto del cisne de la trayectoria del loser en el cine de la vieja guardia. Ya en color, algunos cineastas (Don Siegel, John Boorman, etc.) cultivarían el cine negro con talento, pero las esencias más puras del género se desplazarían a Europa: **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), Jean-Pierre Melville...

Texto (extractos):

Jordi Batlle Caminal, “El canto del cisne del cine negro clásico”, en dossier “Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión” (parte 1), rev. Dirigido, diciembre 2015.



Martes 13, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

SENDEROS DE GLORIA (1957) EE.UU. 85 min.

Título Orig.- Paths of glory. **Director.-** Stanley Kubrick. **Argumento.-** La novela "Paths of glory" (1935) de Humphrey Cobb. **Guión.-** Jim Thompson, Calder Willingham y Stanley Kubrick. **Fotografía.-** George Krauss (B/N). **Montaje.-** Eva Kroll. **Música.-** Gerald Fried. **Productor.-** James B. Harris. **Producción.-** Bryna Productions para United Artists. **Intérpretes.-** Kirk Douglas (*coronel Dax*), Adolphe Menjou (*general Broulard*), George Macready (*general Mireau*), Ralph Meeker (*cabo Paris*), Wayne Morris (*teniente Roget*), Joseph Turkel (*soldado Arnaud*), Timothy Carey (*soldado Feroi*), Richard Anderson (*comandante Saint-Auban*), Bert Freed (*sargento Boulanger*), Suzanne Christian (*la muchacha alemana*). **Versión original en inglés con subtítulos en español**



Película nº 7 de la filmografía de Stanley Kubrick (de 16 como director)

Música de sala:

Nacido el 4 de julio (*Born on the fourth of July*, 1989) de Oliver Stone

Banda sonora original de **John Williams**

*“No permitáis que la ambición se burle del esfuerzo útil de ellos.
De sus sencillas alegrías y oscuro destino;
ni que la grandeza escuche, con desdeñosa sonrisa
los cortos y sencillos hechos de los pobres.
El alarde de la heráldica, la pompa del poder,
y todo el esplendor, toda la abundancia que da,
espera igual que lo hace la hora inevitable.
Los senderos de la gloria no conducen sino a la tumba”¹*

Thomas Gray (1716-1771)

“Elegy, Written in a Country Churchyard”

Este poema inspiró el título de la novela de Humphrey Cobb.

“El film no tiene mensaje. Lo que me ha interesado aquí son las posibilidades en la evolución psicológica de los personajes. No es, en ningún caso, un film pro ni en contra del ejército. A lo más, es un alegato contra la guerra, que puede colocar a los hombres en tales situaciones de conciencia”.

Stanley Kubrick

¹ “Let not Ambition mock their useful toil / Their homely joys and destiny obscure; / Nor Grandeur hear, with a disdainful smile, / The Short and Simple annals of the poor. / The boast of heraldry the pomp of power, / And all the beauty, all that wealth e’er gave, / Awaits alike the inevitable hour. / The Paths of Glory lead but to the grave.”



Basándose en la novela de Humphrey Cobb, ‘Senderos de gloria’ escrita en 1935, y que tomaba como base un hecho real de la Primera Guerra Mundial, acaecido en Sovain (Francia) el 17 de marzo de 1915, en que cuatro soldados fueron fusilados “*para dar ejemplo*” –episodio conocido como ‘Los fusilados del Marne’- Kubrick en unión de Jim Thompson escribió un guión, en el que más tarde colaboró Calder Willingham², que fue ofrecido a las distintas productoras sin éxito³ ya que los grandes estudios exigían

²Famoso novelista, amigo de Kubrick, y guionista entre otros de *Los Vikingos* (*The vikings*, Richard Fleischer,), *The strange one* (Jack Garfein, 1957), *SENDEROS DE GLORIA, El rostro impenetrable* (*One-eyed Jack*, Marlon Brando, 1961), *El graduado* (*The graduate*, Mike Nichols, 1967), *Pequeño gran hombre* (*Little big man*, Arthur Penn, 1970).

³En 1934, Cobb ya había publicado en el ‘New York Times’ un artículo haciéndose eco de este hecho. Al poco tiempo de aparecer el artículo –y la posterior novela- los estudios Paramount entrevistaron las posibilidades de adaptación para el cine. Sin embargo, el 27 de octubre de 1935, el mismo rotativo se hacía eco de un



modificaciones que privaban al film de significado. No está muy claro lo ocurrido; ya que Kubrick eludía hablar del tema y sólo existen algunas insinuaciones por parte de Kirk Douglas. Parece ser que ante la negativa de los estudios, se fue progresivamente modificando el guión, aceptando las sucesivas transformaciones que se les exigían. Kirk Douglas había leído el guión y le había gustado mucho, pero estaba ocupado y

artículo firmado por Andrew Sennwald en torno a 'Paths of Glory', desvelando los motivos por los cuales Hollywood se mostró remiso a llevarla a la gran pantalla: *"Siendo un engranaje ideado para satisfacer a un mercado mundial, Hollywood ha barajado durante meses el problema de presentar esta terrorífica historia sin ofender al gobierno francés. Últimamente alguien ha tenido la brillante solución de trasladarla al ejército de la Rusia zarista en los días inmediatamente previos a la Revolución de 1917. Esta es una estrategia que promete preservar toda la terrible fuerza que atesora la novela del sr. Cobb. Este es un compromiso que podía satisfacer en un corto espacio de tiempo a todo el mundo, incluyendo a la Unión Soviética, y que a lo peor podía ofender únicamente a los fugitivos Rusos Blancos que todavía poseen el dinero que vale una entrada de cine. Desafortunadamente no se ha solventado el dilema de la Paramount aunque no significa que 'Paths of Glory' en breve derive en una producción. Los hombres del cine hacen un trato tanto con el comercio como con el arte. Siendo unos sagaces estudiosos de la psicología de la gente, no se muestran nada complacidos en confiar en un contundente drama antibélico a un mercado mundial que está comulgando con el espíritu de un agresivo nacionalismo. Temen, incluso asumen que algún gobierno europeo pueda permitir propaganda de paz subversiva para que no se pierda entre su gente, esta audiencia que para ellos mismos puede ser hostil a las terribles cosas de las que habla 'Paths of Glory'. Consecuentemente, estoy confiado en informar de que los planes de las compañías de cine para suspender la obra estará en función de cómo el mundo haya digerido el efecto de lamento y de aflicción que produce All Quiet on the Western Front (Sin novedad en el frente) situada en el año después de concluida la Primera Guerra Mundial".*



no podía rodarlo. Como no lograron realizar el film, dio tiempo a que Douglas quedara libre y aceptase rodar la película (...) Cuando Kirk Douglas llegó a Munich -donde se iba a rodar el film- se encontró con una desagradable sorpresa: *“Descubrí que Kubrick había cambiado completamente el guión. Había hecho un film horriblemente comercial y convencional. Era catastrófico, una versión barata de lo que a mí me había parecido un guión soberbio. Los diálogos eran atroces. Mi personaje decía cosas como: ‘Tienes una cabeza muy grande. Estás tan seguro de que el sol sale y se pone en tu mollera que ni siguiera te molestas en llevar cerillas’ (...)* Había páginas enteras con discursos semejantes, hasta el final feliz, cuando llega el coche del general haciendo chirriar los frenos para detener el pelotón de fusilamiento y cambiar la condena a muerte de los hombres por treinta días en la prisión militar. A continuación, mi personaje, el coronel Dax, sale a tomar una copa con el malo, el general Mireau, con el que ha peleado durante toda la película y se alejan hombro a hombro como compinches. Me cabreé terriblemente y obligué a Kubrick a volver al proyecto inicial.” (...) Dramáticamente, la guerra tiene ventaja, a la hora de hacer un film, de crear enormes tensiones, y hacer convincentes comportamientos y actitudes que serían inverosímiles en tiempo de paz, permitiendo una concisión en el desarrollo de los problemas que, en otra situación, no sería posible. Esquemáticamente cabría decir que **SENDEROS DE GLORIA** es un film sobre el poder y sobre la justicia. Ni que decir tiene que Kubrick desconfía de la justicia terrena, no creyendo en la divina, y el dramático caso histórico de los soldados ejecutados, le permitía ejemplificar su manera de pensar.

Lo primero que impresiona en el film es el terrible abismo que separa los que mandan de los que obedecen y Kubrick pone especial énfasis en subrayar estas diferencias. Las trincheras, llenas de barro y sangre cobijan a los soldados mientras un suntuoso castillo con muebles Luis XVI es la residencia de los generales. La insinuación por parte del *general Broulard* de que una acción victoriosa puede suponer un ascenso, acaba convenciendo a *Mireau* de que le interesa que sus tropas traten de conquistar 'El Hormiguero', posición alemana claramente inexpugnable. Los generales juegan con la vida de los hombres, en función de su ambición, sin que parezca importarles en absoluto cuál pueda ser su suerte: *"El deber de los soldados es obedecer la orden... No podemos dejar en sus manos decidir cuando es posible cumplirla y cuando no. Si esa orden era imposible, la única prueba que podían aportar era sus cadáveres a lo largo del camino hacia el puesto enemigo"*, afirma impertérrito *Mireau*. *"Las ejecuciones son un tónico para la división entera. Hay pocas cosas tan estimulantes y alentadoras como ver morir a otros. Los soldados son como niños. Al igual que una criatura quiere que su padre sepa mantenerse firme, las tropas requieren disciplina. Y una forma de mantener la disciplina es fusilar a un hombre de vez en cuando"*, sentencia *Broulard*.

El problema de la guerra es tocado tangencialmente en el film, que en realidad, es el más lúcido análisis que he visto en la pantalla de la concepción militar. La guerra, lo único que hace es acentuar el poder que un hombre posee sobre otro hombre, en el Ejército. La existencia de este poder -y las monstruosas injusticias, a que de hecho, conduce, una estructuración que tiene como base el predominio del rango y la disciplina, sobre la razón y la inteligencia-, subleva absolutamente a Kubrick. La opresión y explotación de los oficiales sobre los soldados ha posibilitado un análisis marxista del film, cuando tal cosa está muy lejos de las intenciones de la película. Lo que ocurre es que semejante abismo y semejante explotación es consustancial en la vida militar y la guerra no sirve más que para ponerla aún más claramente de manifiesto. Las mayores atrocidades quedarán impunes, y uno de los soldados será ejecutado, porque ha visto a su teniente, borracho, matar a uno de sus compañeros, y huir dejando abandonada su patrulla, pero la palabra de un teniente no puede ser puesta en duda, por la declaración de un soldado raso. A lo más que llega la venganza de *Dax* -que aconseja al cabo *Paris* que no cuente lo ocurrido en el Consejo de Guerra, porque le predisponía en contra suya- es a encargar al *teniente Roget* el mando del pelotón de ejecución.

Quizá el único fallo que se puede encontrar al film sea la concepción del personaje del *coronel Dax*. La pavorosa precisión y lógica del film no permite la existencia de un personaje como *Dax*. La importancia de *Dax* en la novela era mínima y Kubrick hizo de este personaje su protagonista, entre otras cosas porque al encarnarlo Kirk Douglas, le permitía realizar el film, pero además, porque de algún modo, Kubrick se sirve de este personaje para ir guiando al público a través de la película. Propone una identificación tanto sentimental como racional por parte del público -*Dax* contesta a *Mireau*: *"El patriotismo es el último refugio de los miserables"*- y descubrimientos y sensaciones

serán compartidas por *Dax* y por los espectadores. El método se revela sin duda eficaz, pero la lógica falla porque *Dax* es coronel -es decir, pertenece al grupo de los que mandan- y lleva suficiente tiempo en el ejército como para no ser aceptable que comprenda por primera vez la naturaleza de la vida militar, ni resulta verosímil que ponga en peligro su carrera llamando a *Broulard* “viejo degenerado y sádico”. Este es el punto en que el film pierde rigor, en beneficio, quizá, de una adhesión emocional a través de un mecanismo de identificación que se llevaba utilizando con éxito por lo menos en los treinta últimos años.

La simetría de los encuadres -obsesiva en Kubrick- refuerza en esta ocasión la imposibilidad de variar las férreas estructuras militares, desvelando la supremacía del ritual sobre el contenido, y constatando la trágica impotencia de escapar a unos límites perfectamente establecidos. El carácter cíclico detectable en las películas de Kubrick -sin llegar a los extremos de **La naranja mecánica**- empiezan a revestir en este film una notable importancia (*Mireau* recorriendo las trincheras, contrasta terriblemente con la inspección de sus tropas que *Dax* lleva a cabo en los mismos lugares).

La ironía mordaz del film se apoya en un montaje incisivo que contrapone incesantemente la vida del castillo y las trincheras, la batalla y los prismáticos que permiten a los generales observar sin correr el más mínimo peligro, la ejecución y el desayuno de los generales.

La última ironía de la película está lógicamente en el final. Una muchacha alemana asustada, es obligada a cantar una bella balada sentimental de su país, siendo en el personaje de una enemiga, donde *Dax* cree entrever la posibilidad de que el género humano no esté definitivamente corrompido. Con todo es un final relativamente esperanzador, que Kubrick no volverá a repetir.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, Monografía “Stanley Kubrick”, rev. Dirigido, febrero 1977



Mientras Stanley Kubrick había puesto sus innovaciones técnicas al servicio del thriller con ingenio, en **SENDEROS DE GLORIA** elevó la pretensión humanista de su cine a través de un alegato antibelicista que conservaba cierta negrura de sus films precedentes. Adaptando la novela de Humphrey Cobb, que ya había leído en su juventud, con la colaboración en la primera fase de guión del novelista Jim Thompson y, sobre todo, con la escritura de Calder Willingham, **SENDEROS DE GLORIA** viene a señalar al enemigo en casa: la maquinaria de poder militar que la guerra genera, que aniquila no ya al contrincante, sino la identidad y la humanidad de los propios soldados al servicio, o al capricho, de los mandos solos preocupados por el mantenimiento de su propio status y de unas reglas que derivan en el absurdo.

Ambientada en la Primera Guerra Mundial, en la Francia de 1916 tratando de resistir a la invasión alemana, **SENDEROS DE GLORIA** se articula en dos partes y un epílogo: la orden y la toma de una colina comandada por el *coronel Dax* (Kirk Douglas) y el juicio a tres soldados a los que los altos mandos pretenden ejecutar como escarmiento ante el fracaso de la misión a causa de lo que consideran una actitud de cobardía. Ya lo dicen unos diálogos afilados en los que los autores despliegan un sarcasmo helador. (...) Los soldados, además, son despojados de su identidad: no serán ejecutados por sus acciones directas, sino como representantes escogidos casi al azar, como simple proporción numérica de toda la compañía. Lo interesante de **SENDEROS DE GLORIA** es que, presentando un esquema en principio bastante teatral y basado en los diálogos y los enfrentamientos entre los personajes, se articula como un poderoso e impactante alegato antibelicista gracias en buena parte también a las imágenes, y a las connotaciones expresivas en la forma de filmar de Kubrick, en oposición total al



estatismo escénico. Retomando su admiración por Max Ophüls, aplica los amplios y suntuosos travellings característicos del director de *Carta de una desconocida* (*Letter from an unknown woman*, 1948), para definir los espacios y actitudes que determinan la acción. En los inmensos salones del castillo, cuando *Broulard* trata de convencer a *Mireau* que ordene la toma de la colina como modo de procurarse una estrella más en sus galones, Kubrick los filma en continuo movimiento, entre ellos y alrededor de los muebles y decoraciones de la estancia, sustituyendo el habitual diseño de la estrategia sobre una gran mesa por el simple juego de intereses personales sobre el frío y lujoso mármol como tablero; posteriormente, ya en el tramo del juicio, en esos mismos salones se celebra un baile, y Kubrick equipara con ese tipo de movimientos la frivolidad de ambas situaciones.

En el campo de batalla, en el interior de la trinchera, como incursión en el laberinto agotador y desesperante en el que es preciso avanzar, aunque no se sepa muy bien hacia dónde, la cámara recorre el pasillo subterráneo no solo mostrando las condiciones de unos soldados a menudo asustados y desorientados, o simplemente resignados a recibir órdenes sin sentido (como atacar sus propias posiciones), sino también asumiendo la posición de *Dax* de forma subjetiva, mostrando su determinación mientras los soldados se apartan para dejarle paso. Esa determinación marcará una de las imágenes impactantes y perdurables de la película, *Dax* saliendo de la trinchera con el silbato y la pistola en la mano, y arengando al ataque a unos soldados a los que después tendrá que defender en el juicio. Otro largo travelling señala lo trágico e inevitable, el recorrido hasta el lugar del fusilamiento, donde la cámara se detiene ante los tres puestos de ejecución en una imagen tan desnuda como terrible. Tras el fusilamiento, con un corte rápido y



chocante que refuerza el cinismo de la situación, Kubrick salta a la comida que *Mireau* y *Broulard* celebran, comentando la ejecución como si se tratara de un espectáculo magníficamente dirigido y sin ningún error que perturbara la ceremonia: “*Los hombres murieron de maravilla*”. En una película basada en encuadres amplios, Kubrick reserva los primeros planos para un *Dax* que es el único que sabe conjugar su sentido del deber con una conciencia humanista, tanto en el campo de batalla, como en su enfrentamiento a *Broulard*. Y en ese epílogo en el que una mujer alemana (interpretada por Susanne Christian, quien desde ese momento se convirtió en la pareja de Kubrick para el resto de su vida), en un bar lleno de soldados franceses, es incitada a cantar una canción para que se burlen de ella; pero los hombres quedan conmovidos y, rehumanizados, no pueden evitar alguna lágrima, mientras son observados desde el exterior por *Dax*.

Texto (extractos):

Ricardo Aldarondo, “Senderos de gloria: la rehumanización del soldado”,
en dossier “Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión”
(parte 1), rev. Dirigido, diciembre 2015.



Si no fuera porque **SENDEROS DE GLORIA** atesora algunos de los momentos más brillantes de toda la filmografía de Stanley Kubrick (un cineasta más irregular de lo que suele pregonarse, y cuya consideración como “genio” sigue primando dentro del estado de opinión creado en torno a su mitificada carrera), estaría tentado de afirmar que la película no solo no me parece eso que suele denominarse una obra-maestra-absoluta (¡como si hubiera obras maestras relativas!), sino que tampoco se merece la elevadísima consideración de la que sigue gozando en base a razones que dependen de factores ajenos a la propia película, o dicho de otra manera, a argumentos no cinematográficos. El primero de ellos, profundamente arraigado entre la prensa especializada española, reside en la famosa y muy difundida circunstancia de que el film no se estrenara en España hasta el 13 de octubre de 1986 como consecuencia de una vergonzosa prohibición de la censura imperante durante la dictadura de Francisco Franco Bahamonde, y eso, ciertamente, solo puede repugnar a cualquier persona con un mínimo de sensibilidad que crea en la libertad de opinión. Otro factor que ha jugado a su favor reside en su virulenta crítica del militarismo, o mejor dicho, del estamento militar como forma institucional de la violencia; y, desde luego, cualquier cosa que vaya en contra de la guerra y el así llamado modo de vida militar no puede menos que generar simpatía (excepto, quizá, para los infatigables defensores de las, dicen, “soluciones” a base de, siguen diciendo, “mano dura”). Pero, circunstancias históricas y sociológicas aparte, nada de todo eso justifica ni sobreentiende cualidad artística alguna, y más si se tiene en cuenta que esa crítica a la guerra y al militarismo ya se encontraba expuesta -y de una manera artísticamente más relevante- en la espléndida novela homónima de Humphrey Cobb en la cual la película se basa y cuya lectura no puedo menos que

recomendar con fervor, habida cuenta de que tiene la nada desdeñable virtud de reducir considerablemente, por comparación, los méritos de la versión de Kubrick.

Incluso dejando aparte los grandes valores del libro de Cobb, una revisión del film de Kubrick, cuyo guión firmó él mismo en colaboración con Calder Willingham y el novelista Jim Thompson –y no me cabe la menor duda de que la presencia en los créditos del autor de ‘1280 almas’ también ha contribuido sobremanera al prestigio de esta cinta–, nos descubre una película que atesora las virtudes y los defectos del firmante de **2001: Una odisea del espacio**. Entre las primeras, la principal de todas, su capacidad para crear imágenes de impacto, y además ponerlas en escena por medio de su virtuosismo técnico habitual, que todavía hoy son lo mejor del film y justifican el prestigio del que goza. Entre los segundos, y también el principal, cierta molesta tendencia a enfatizar, a subrayar, hasta el punto de que hay momentos en que Kubrick está a punto de destrozarse sus beneméritas intenciones críticas mediante ciertos excesos de vehemencia: sin salirnos del ámbito de su contribución al cine bélico, los mismos que pesaban como una losa sobre los endeble resultados de su ópera prima, **Miedo y deseo**, y que a punto estaban de hundir la segunda mitad de su desigual **La chaqueta metálica** (1987). Hay momentos de **SENDEROS DE GLORIA** que producen esa penosa sensación de que el discurso se impone sobre la propia puesta en escena, sobre todo en lo que atañe a las secuencias que se centran en lo que podríamos denominar los tejemanejes del poder militar. Es el caso de las conversaciones entre los *generales Broulard* (Adolphe Menjou) y *Mireau* (George Macready), como la del principio, en la cual el primero consigue convencer al segundo de que tome una posición en manos de los alemanes aparentemente inexpugnable jugando hábilmente con la vanidad de su interlocutor; o como la que se produce inmediatamente después del fusilamiento del *cabo Paris* (Ralph Meeker) y los *soldados Arnaud* (Joe Turkel) y *Ferol* (Timothy Carey), en la cual el *coronel Dax* (Kirk Douglas) sorprende a ambos generales dándose un opíparo banquete mientras celebran lo-bien-que-ha-salido-la-ejecución que han organizado “*para dar ejemplo*”, secuencia que se cierra con un diálogo final entre *Dax* y *Broulard* a solas. Dejando aparte la espléndida labor de los intérpretes, las secuencias en sí hacen gala de un enfatismo algo molesto, destinado a dejarle bien claro al espectador que es en ellas donde se encuentra el núcleo fuerte del discurso crítico del relato: la demostración de cómo los oficiales del ejército no son sino burócratas que no dudan en sacrificar vidas humanas en misiones bélicas suicidas o preparando el fusilamiento de inocentes con tal de salir ellos y solo ellos beneficiados gracias a los honores que acompañan a la concesión de medallas y ascensos de rango. Algo que queda muy claro (a mi entender, demasiado) sobre todo en la segunda de las secuencias mencionadas, cuando Kubrick inserta un cínico primer plano del general Mireau llevándose un bocado a los dientes después de mirar a *Dax* y decirle: “*Sus hombres murieron estupendamente*”; o luego, cuando cierra esa misma secuencia con un primer plano de *Dax*, casi mirando a la cámara y expresando su repugnancia hacia el general *Broulard* y sus acciones inhumanas, diciéndole: “*Me da*

usted lástima". A ello podría añadirse la artificiosa secuencia final, aquella en la que *Dax* descubre a un grupo de soldados en la cantina que al principio se burlan cruelmente de una chica alemana (Susanne Christian) hasta que la patética canción de la joven a la que obligan a cantar termina conmoviendo a todos los presentes hasta las lágrimas, aunque hay que decir en descargo de Kubrick que su inserción parece ser que fue una exigencia del estudio destinada a suavizar la dureza del relato.

Si, como digo, a pesar de todo esto **SENDEROS DE GLORIA** sigue siendo una interesante película, ello reside en su capacidad para sugerir otras ideas mediante una puesta en escena que, esta sí, sabe hablar por sí sola. En este sentido, es de justicia anotar en el haber del film una secuencia tan notable como la de la inspección nocturna de las trincheras que lleva a cabo el alcoholizado *teniente Roget* (Wayne Morris) acompañado por el *cabo Paris* y el *soldado Lejeune* (Kem Dibbs): Kubrick demuestra el talento para la dirección de actores del cual haría gala en muchas de sus mejores películas posteriores en esa escena en la que *Paris* y *Lejeune* cruzan sutiles miradas de preocupación al advertir que *Roget* está bebiendo demasiado coñac antes de salir de patrulla, la cual acabará catastróficamente con un acobardado *Roget* asesinando con negligencia a *Lejeune*. Brilla, asimismo, la calidad de la fotografía en blanco y negro de George Krauss, perceptible en ese extraordinario plano en el que la simple luz de una bengala revela el horror de un campo cubierto de cadáveres.

Otro de los rasgos más popularizados del estilo de Kubrick, el travelling de larga duración, es el soporte de al menos tres fragmentos de gran brillantez. El primero es el magnífico plano general con cámara móvil que sigue el paseo por la trinchera del general *Mireau* y el mayor *Saint-Auban* (Richard Anderson): el oficial se pasea por el lugar junto a su subalterno con la intención de "*infundir ánimo*" a los hombres que van a morir para que él pueda conseguir la medalla y el ascenso que tanto anhela (hay que reconocer, en este sentido, que aquí Kubrick sabe combinar excelentemente el contenido sarcástico de la escena con el hermoso virtuosismo técnico de su resolución). Resulta significativo que el único momento en que el travelling se corta es cuando *Mireau* se tropieza con algo que no le gusta (en cuanto entorpece sus propósitos): *un soldado* (Fred Bell) que, lejos de mostrar entusiasmo por la visita de su superior a las trincheras, está en estado de shock - "*neurosis de guerra*", como diagnostica rápidamente el *sargento Boulanger* (Bert Freed)- y tiene miedo a morir; ni que decir tiene que *Mireau* le abofetea y ordena arrestarle por cobarde.

El segundo momento al que me refiero es el recorrido que *Dax* lleva a cabo por esa misma trinchera poco antes de ponerse al frente del ataque, precedido asimismo por el movimiento de la cámara, solo que en esta ocasión, y en contraste con la secuencia antes comentada, Kubrick expresa muy bien tanto las diferencias entre el personaje de *Dax* y el de *Mireau* (el oficial que se preocupa por sus hombres y el que se limita a utilizarlos en su propio beneficio), como también la tensión que se palpa en la atmósfera previa a una batalla. La tercera secuencia a la que me refiero es la inmediatamente

posterior a la anterior: la de la batalla, que Kubrick planifica espléndidamente por medio de una serie de planos generales combinados con el movimiento lateral de la cámara, de tal manera que aquí también consigue armonizar el sentido crítico de lo narrado (los hombres muriendo gratuitamente en el curso de una carnicería inútil) con el sentido estético y expresivo del movimiento de cámara: el travelling acompaña a los hombres que avanzan y en su mayoría mueren, dándole así un aire como de “carrera hacia la muerte”, que confiere a la secuencia una tonalidad tan cruda y descarnada como a la vez irónica y trágica.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Senderos de gloria”, en dossier “I Guerra Mundial”,
rev. Dirigido, septiembre 2014.



(...) Para Kubrick, la guerra no es un estado físico que debe narrarse desde la épica, sino que es un estado psíquico y emocional que debe narrarse desde el drama intimista. Con **SENDEROS DE GLORIA** Kubrick desplaza el género antibélico hacia el territorio de la injusticia, con lo que los temas que habían protagonizado films como **Sin novedad en el frente** (*All quiet on the western front*, Lewis Milestone, 1930) -la desilusión, la pérdida de los valores, la destrucción de los ideales-, se mantienen en un segundo término al igual que la guerra en sí misma. Así, las trincheras pasan a ser un mero decorado, puesto que lo que merece ser contado es la perversidad del sistema que decide ejecutar a hombres porque no han matado lo suficiente. Todo ello a través del palpito interior del protagonista, el coronel Dax (Kirk Douglas), cuya nobleza y humanidad no tienen cabida en ese mundo cruel y hostil.

Una película posterior, **Rey y patria** (*King and country*, Joseph Losey, 1964) del británico Joseph Losey, se cimienta en esos mismos supuestos: la guerra y las trincheras se construyen como el fuera de campo del sufrimiento de un soldado condenado injustamente a muerte acusado de desertión. Sin embargo, la película de Losey incorpora además la poética de la memoria en su discurso, influenciada por otro de los grandes films antibelicistas de la historia del cine, **Hiroshima mon amour** (Alain Resnais, 1959), de Alain Resnais, rodada tan solo cinco años antes. El discurso de la memoria, y su efecto multiplicador de significados y zonas oscuras a las que no se puede acceder, acabarán por confluir en la película antibélica de animación documental **Vals con Bashir** (*Vals im Bashir*, 2008), de Ari Folman, un film contemporáneo que lleva al extremo la idea de la incapacidad de reproducir en imágenes la barbarie de la guerra. Un



manifiesto que cineastas como Roberto Rossellini y Andrei Tarkovski lanzaron también en su momento desde la representación fílmica del grito y la muerte de la infancia tras la Segunda Guerra Mundial en **Alemania, año cero** (*Germania, anno zero*, 1948) y **La infancia de Iván** (*Ivanovo detstvo*, 1962), respectivamente; y que Claude Lanzmann trabajó desde los espacios vacíos, y su memoria, en la monumental **Shoah** (1985), sobre el Holocausto Nazi.

Justamente como su reverso podríamos considerar las películas antibélicas **Johnny cogió su fusil** (*Johnny got his gun*, 1971), de Dalton Trumbo, y **Nacido el 4 de Julio** (*Born on the fourth of July*, 1989), de Oliver Stone, que exploran directamente las consecuencias físicas de la guerra. Films tras los que parecen querer emerger con fuerza los rostros de los soldados de **SENDEROS DE GLORIA** en la secuencia en la que no pueden evitar llorar al escuchar cantar a la chica del bar una vez que sus compañeros han sido injustamente ejecutados.

Texto (extractos):

Anna Petrus, “Sed de justicia”, en dossier “Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión” (parte 1), rev. Dirigido, diciembre 2015.

(...) La negativa del gobierno francés a estrenar **SENDEROS DE GLORIA** durante la época de su producción tuvo en su origen los acontecimientos acaecidos en Bélgica en enero de 1958, que acabaron por certificar su carácter de film maldito. Grupos organizados de antiguos combatientes belgas tomaron un céntrico cine de Bruselas



donde se proyectaba **SENDEROS DE GLORIA**, provocando una serie de altercados de orden público. También planeaba sobre el ambiente las revueltas estudiantiles que se dieron en Francia a raíz del fracaso de Dien-bienphu en 1954, que enfrentaba a la colonia argelina con el gobierno francés (...) El Festival de Berlín también se vio privado de la exhibición de la película por las reiteradas protestas de la delegación francesa (...)

Mientras tanto, el Ministerio del Interior Suizo abandonaba su habitual neutralidad para sumarse al veto contra el film. El comunicado oficial no dejaba opción a las dudas: "**SENDEROS DE GLORIA** significa propaganda subersiva dirigida a Francia y altamente ofensiva de esta nación". Al igual que sucedería en Francia, los espectadores suizos no pudieron ver estrenada **SENDEROS DE GLORIA** hasta la segunda mitad de la década de los setenta. Desde las páginas de 'Cahiers du cinéma' se vivía con atención este veto a la película de un director que atesoraba todas las credenciales posibles para convertirse en una figura destacable de la cinematografía mundial. El entonces crítico cahierista François Truffaut expresaba su adhesión a **SENDEROS DE GLORIA**, pero también se mostraba crítico con algunos aspectos sobre el tratamiento psicológico de los personajes: *"El fallo de la película, que impide que se convierta en una requisitoria irrefutable, es una cierta inverosimilitud psicológica en el comportamiento de los 'malos': Hubo ciertamente, entre 1914 y 1918, crímenes de guerra parecidos, bombardeos contra tropas propias pero por error, ignorancia o confusión, no por ambición personal. La cobardía es una cosa, el cinismo otra muy distinta. Ese general, cobarde y cínico a la vez, es poco verosímil. El guión hubiera sido más lógico si un oficial cobarde, preso del pánico, ordena disparar contra sus tropas y otro oficial hubiera*

*dispuesto el fusilamiento de tres de los supervivientes para dar ejemplo”. (...) Pese a algunas puntualizaciones, la admiración que sentía Truffaut por el film fue compartida por otros cineastas, como William Friedkin. El director de **El exorcista** argumentaba que **“SENDEROS DE GLORIA muchas veces ha sido calificado como film con mensaje, y es cierto que su tema antimilitarista es expresado con pasión. Cuando uno lo ve, comprende que hay pocos héroes en una guerra. Pero es en primer lugar un drama humano, donde cada personaje es tratado con sutileza y nos provoca emoción”**.*

Desde la perspectiva de la crítica americana, hubo posiciones encontradas pero por distintos motivos a los esgrimidos en Europa. El principal argumento de disconformidad con el film se centra en su anacronismo, su difícil ubicación en una realidad sociopolítica marcada por una escalada tecnológica de los sistemas de defensa de los países más poderosos del mundo en los albores de la guerra fría. Por contra, Hollis Alpert en su artículo para el ‘Saturday Review’, explica que *“resulta maravilloso que en estos momentos de inquietud en el seno de la industria cinematográfica, fuese concebida **SENDEROS DE GLORIA**. Carece de los elementos o artilugios en los que debe sustentarse el box office. No será exhibida en una gran sala; es en blanco y negro, y de su argumento, un ataque a la mentalidad del comando militar, puede difícilmente esperarse que tenga una amplia popularidad en estos tiempos. Esta guerra, la Primera Guerra Mundial, parece como un combate primitivo en estos días de ICBMs con cabezas nucleares de hidrógeno. Pero últimamente nada apela a la conciencia humana como lo hace **SENDEROS DE GLORIA**”*. El crítico norteamericano vaticinaba que *“**SENDEROS DE GLORIA** tomará lugar, en los próximos años, como uno de los logros más extraordinarios de la pantalla”*. Un comentario que marcaría futuras valoraciones favorables a medida que se iba conociendo o redescubriendo este film sobre todo en Europa. (...)

SENDEROS DE GLORIA no se estrenó en Francia hasta el 26 de marzo de 1975 durante la presidencia de Valerie Giscard D’Etaigne. Los motivos aducidos para este retraso se debieron a que autoridades políticas y militares galas consideraban que se atacaba al ejército francés. En líneas generales, la crítica francesa se posicionó en favor del film diecisiete años después de su estreno mundial, entendiendo su planteamiento antibelicista por encima de valoraciones patrióticas. Patrick Gaulier señalaba que *“los senderos de la gloria no son los del heroísmo. Kubrick rehusa mostrarnos superhombres, presenta personajes reales profundamente marcados por esta tragedia absurda que es la guerra. En este film, el destino trágico es expresado por el foso que separa los que viven de la guerra y los que la viven; es la orden proveniente de arriba la que conduce a la muerte a los que ignoran todos los móviles humanos que los determinan, la vanidad o el despecho de un general en busca de un nuevo galón. El rostro de la guerra no es el de la exaltación o de la muerte gloriosa en el pliegue de una bandera, es la del horror físico delante de una carnicería inútil. Pero también es por encima de todo una estructura social de la guerra descrita de forma precisa. La guerra*

obedece a un mecanismo de su propia organización. Los que hacen la guerra tienen para sí mismos la tenacidad de ciertos prejuicios, de ciertas tradiciones o de fórmulas preconcebidas. La disciplina hace la fuerza principal de los ejércitos, condiciona la justicia, justifica la despersonalización del soldado. Y es una fuerza inquietante cuando se encuentra en manos de 'maniqués sádicos' (extracto del guión) para los cuales una medalla o un galón cuenta más que la vida de un hombre, para los cuales la estrategia es al mismo tiempo un arte y un oficio que permite disponer, en tiempo de guerra, de un apreciable 'material humano'. Atacando a los generales Broulard y Mireau, Stanley Kubrick la emprende sobre todo con los símbolos de la autoridad militar represora. Los dos personajes de los generales no actúan sin una cierta rigidez, pero jamás se les encuentra un aire caricaturesco. La precisión del rasgo, el gusto por el detalle aportan a estos personajes una gran autenticidad. Su explotación del patriotismo los clasifica entre los canallas galoneados que, en todo ejército, sea o no francés, se sirven de este sentimiento con fines personales. Por tanto, resulta absurdo pensar que este film ataque a Francia porque es imposible identificar con Francia a los generales Mireau y Broulard. Existe en nuestro país un prejuicio tenaz que ve como los oficiales superiores simbolizan nuestra patria. Pero en 1940 el mariscal Pétain no era Francia, en 1914 los oficiales que cometieron los crímenes de Souvain o de Vingré representaban el deshonor de Francia. Entonces, ¿por qué no tenemos el derecho de saberlo? Y como escribió Albert Ravé en la escuela libertina: 'Cuando se busca esconder las infancias de ciertos jefes, cuando cuarenta años después no se osa hablar de ciertos acontecimientos, escándalos verídicos, cuando no se tiene el coraje de afrontar la verdad, alguien puede preguntarse hacia qué abismos nos llevan.'"

Marc Ferro hacía extensible la visión del film prescindiendo de falsos nacionalismos: "Kubrick identifica los mecanismos de abuso, los ubica en el mismo sitio y los construye de punta a punta. Presenta al mismo tiempo un 'modelo' que funciona de forma admirable. Cada elemento es auténtico, el conjunto es desnudado de toda realidad. La situación resulta explícitamente caricaturesca como el inserto de la escena donde en un castillo los altos mandos festejan y bailan mientras, en el frente, se procede a fusilar a tres inocentes. Allí reside el indicio de una voluntad teatral que revela su revés en la desnaturalización de los detalles: trincheras bien entabladas (¿para los travellings?), vestidos impecables, cortados perfectamente. Lo que choca al historiador, por otra parte rebosante y feliz de ver descodificada una institución y revelado un sistema, es el aislamiento teatral mismo de esos personajes en sus trincheras, cuando se encuentran aglutinados tanto en la vida como en la muerte. De este modo el film no da cuenta tampoco de la solidaridad de estos hombres de trincheras que se expresa después de la guerra en esos movimientos de antiguos combatientes donde oficiales y soldados fraternizan -los supervivientes aún recorren juntos los Campos Eliseos- y el 'buen' oficial no es uno solo, pero sí el auténtico, como lo muestra justamente Kubrick, que él manda en el rango, no en el Estado Mayor. En este sentido, no es el único ejemplo pero

si el más auténtico en cuanto a su profundidad. En definitiva, **SENDEROS DE GLORIA** es esencialmente un gran film para el espíritu”.

Se podría expresar que existe un antes y un después de **SENDEROS DE GLORIA** dentro del cine referido a un entorno bélico. Con la salvedad de **Adiós a las armas** (*A farewell to arms*, Frank Borzage, 1932) y **La roja insignia del valor** las connotaciones antibelicistas apenas estaban esbozadas en el grueso de una producción en la que primaba la exaltación de los valores patrióticos. **SENDEROS DE GLORIA** deviene en su totalidad un ejercicio de crítica a las instituciones militares y a la negación del individuo ante un estamento que se erige en la máxima representación de una nación en tiempos de guerra. En cierta manera, **SENDEROS DE GLORIA** abrió las puertas para la producción de una serie de títulos calificados de antimilitaristas. Probablemente, **Rey y Patria** -adaptación de una obra de teatro de John Wilson y del libro ‘Return to the Wood’ de James Lansade Hodson- siga con mayor fidelidad la línea crítica descrita en **SENDEROS DE GLORIA**. (...) A principios de los setenta, los ecos de **SENDEROS DE GLORIA** seguían presentes en un par de títulos fundamentales: **Hombres contra la guerra** (*Uomini contro*, 1970), de Francesco Rosi, y **Johnny cogió su fusil**.

La constante revisión de que ha sido objeto **SENDEROS DE GLORIA**, ya sea por su descubrimiento tardío en países como España en la que aún permanecía inédita o por recuperaciones en filmotecas y cineclubes, le han otorgado un valor incuestionable. Fruto de este reconocimiento, títulos recientes como **La vida y nada más** (*La vie et rien d'autre*, 1993), **Capitán Conan** (*Capitaine Conan*, 1996) -ambas dirigidas por Bertrand Tavernier-, **Regeneration** (Gillies Mackinnon, 1997) -una historia ubicada en el Hospital Militar de Craiglockart, en Edimburgo, en plena Primera Guerra Mundial- o **La delgada línea roja** (*The thin red line*, Terrence Malick, 1998) hacen imposible analizar su contenido dramático sin tomar como referente **SENDEROS DE GLORIA**, un film que incluso ha influido en el campo del cómic, como atestigua Jacques Tardi en su álbum ‘Trincheras’, también convertido en un clásico dentro de su disciplina artística.

Texto (extractos):

Christian Aguilera, Stanley Kubrick: una odisea creativa, libros “Dirigido por...”, 1999



Viernes 16, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

ESPARTACO (1960) EE.UU. 196 min.

Título Orig.- Spartacus. **Director.-** Stanley Kubrick (y Anthony Mann). **Argumento.-** La novela homónima (1951) de Howard Fast.

Guión.- Dalton Trumbo. **Fotografía.-** Russell Metty & Clifford Stine (Technicolor - Super Technirama 70). **Montaje.-** Robert Lawrence, Robert Shulte y Fred Chulack

Música.- Alex North. **Títulos de crédito.-** Saul Bass. **Productor.-** Edward Lewis y Kirk Douglas.

Producción.- Bryna Productions para Universal. **Intérpretes.-** Kirk Douglas (*Espartaco*), Jean Simmons (*Varinia*), Laurence Olivier (*Marco Licinio Craso*), Charles Laughton (*senador Graco*), Peter Ustinov (*Lentulo Batiato*), Tony Curtis (*Antonino*), John Gavin (*Julio César*), Nina Foch (*Helena Glabro*), Herbert Lom (*Tigrano*), John Dall (*Marco Claudio Glabro*), John Ireland (*Crixus*), Charles McGraw (*Marcello*), Harold J. Stone (*David*), Woody Strode (*Draba*), Paul Lambert (*Gannicus*), Joanna Barnes (*Claudia*).

Versión original en inglés con subtítulos en español

4 Oscars: Actor de reparto (*Peter Ustinov*), Fotografía, Dirección artística (*Alexander Golitzen, Eric Orbom, Russell Gausman y Julia Heron*) y Vestuario (*Valles y Bill Tomas*).
2 candidaturas: Montaje y Banda sonora.

Película nº 8 de la filmografía de Stanley Kubrick (de 16 como director)

Música de sala:

Espartaco (*Spartacus*, 1960) de Stanley Kubrick
Banda sonora original de **Alex North**



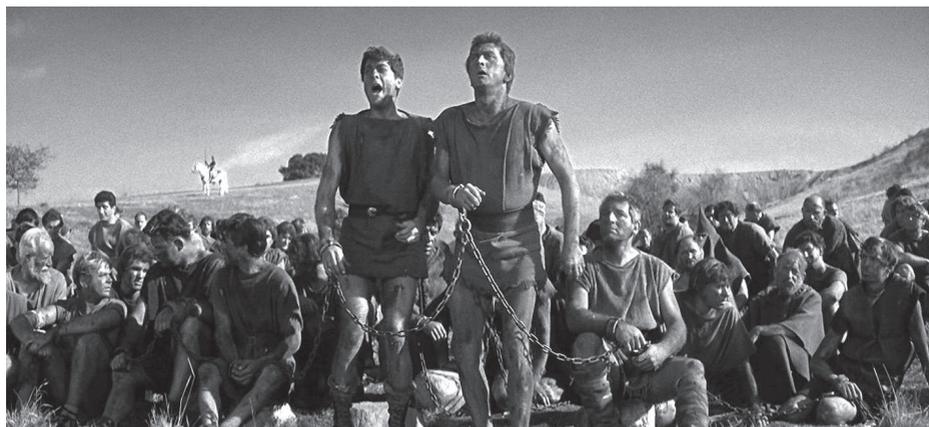
*“Todo hombre pierde cuando muere.
Pero un hombre libre y un esclavo no pierden lo mismo.
El libre pierde el placer de vivir y el esclavo el sufrimiento.
La muerte es la única liberación para el esclavo.
Por eso no la teme. Por eso venceremos.”*

Espartaco (Kirk Douglas).



Con arreglo a una interpretación dialéctica, **ESPARTACO** es una película modélica en muchos aspectos. Para llegar a esta conclusión es necesario, sin duda, plantearse seriamente el fenómeno cinematográfico en su conexión con la realidad circundante. Pero si juzgamos que una película no es algo aislado de lo que la rodea, algo exclusivamente de su autor, sino que, para su realización y existencia real, requiere un largo y costosísimo proceso, y que el producto obtenido mediante la inversión de muchos millones ha de ser rentable, creo que entonces todos los reparos que pudieran ponerse a la obra son nimios y carecen de peso real. Me parece necesario este prólogo antes de pasar a hacer un análisis del film, ya que si es verdad que la película habría ganado reduciéndola media hora, que la acumulación de monstruos sagrados a la cabecera del reparto no es siempre beneficiosa, etcétera, no lo es menos que la realización hubiera sido imposible sin estas concesiones y que ellas resultan mínimos lunares al lado de lo conseguido. Esto sin contar con el handicap de partida que podían suponer los nombres de Trumbo y Fast como responsables de la obra, nombres que hace muy poco tiempo habrían bastado para que el proyecto fuera impensable.

Ante **ESPARTACO** vuelve a plantearse una vez más el tan debatido problema del cine popular y del cine histórico. Y creo que se resuelve de manera más que satisfactoria. Es cine popular en cuanto que llega a un gran sector del público y trata un tema enraizado en lo popular, utilizando para ello los moldes que el actual momento industrial del cine exige. Es cine histórico en el sentido único que puede interesarnos, presentando un hecho histórico en su dimensión dialéctica e interpretando con arreglo a una mentalidad actual. La rebelión de los esclavos al mando de *Espartaco*, nos es mostrada a través de un proceso que da a los acontecimientos su verdadero significado, enraizándolos en la realidad histórica del momento en que se desarrollaron y subrayando el papel de precursores de aquellos hombres, sin hablar de evidentes paralelismos con



acontecimientos de hoy mismo que están en la mente de todos.

La novela de Howard Fast se desarrollaba a base de relatos en flashback, e indudablemente pierde parte de su riqueza al ser adaptada de un modo lineal por Dalton Trumbo, pero la narración cinematográfica requería este desarrollo y no se dudó en recurrir a él. Igualmente, existen algunos personajes que han perdido importancia, pues la novela, es más colectiva que individual y el cine requiere protagonistas, sin contar con el hecho de que Kirk Douglas, además de principal intérprete, es productor del film. Algunos personajes se han fundido en otros, y *Julio César*, que no intervenía en la obra literaria, tiene una importancia fundamental en el film, al encarnar esa pretendida posición neutra y ambigua que indefectiblemente conduce a la traición de si mismo y de la colectividad. Es un *Julio César* que parece salido directamente de una obra de Brecht, cuya influencia sobre la película es, por otra parte, considerable. Pero todo esto forma parte de las convenciones admitidas en la narración cinematográfica. Más discutible parece la muerte de *Espartaco*, solo, con lo que se le individualiza y se roza en cierto modo el mito del héroe, pero esto obedece a las razones arriba expuestas y es irremediable. Por otra parte, es la única concesión grave de todo el film. Bellísimo, en cambio, el momento que, al preguntar *Craso* quién es *Espartaco*, todos los supervivientes se levantan y se denuncian como *Espartaco*. Todo el film está concebido como un inmenso fresco dinámico en que, a través del desarrollo, vamos descubriendo las causas internas del proceso y sus contradicciones. El personaje de *Graco* es característico en este sentido, teniendo como reflejo al de *César* y como antítesis al de *Craso*, que mueve los hilos de la historia, plenamente consciente del significado último de lo que está ocurriendo y de sus posibles consecuencias. La obra no es en ningún momento deshumanizada y esquemática, sino que los personajes son vivos y de carne y hueso y se nos da un cuadro de las costumbres de Roma que, si bien por razones obvias no queda tan claro como en la novela, resulta perfectamente inteligible. La homosexualidad imperante en ciertos ambientes, la corrupción de una clase social y

la explotación del hombre por el hombre llevada a sus últimos límites, están mostradas con mesura pero con eficacia y, frente a todo ello, el movimiento liberador de *Espartaco*, consciente de su fuerza y de su limitación al mismo tiempo, pero sobre todo de la validez de su causa.

Kubrick, del que desconocemos sus dos primeras películas, es también el realizador de **Senderos de gloria**, al parecer extraordinaria. Limitándonos a su labor en **ESPARTACO** podemos decir que es magistral, con algunas lagunas como son las escenas de amor, en las que ya fallaba en su obra anterior, y la inadecuada planificación de la escena final ya de por sí floja en el guión; pero el resto del film, lo mismo en las escenas de masas que en las que transcurren en el senado, en las vidas de los patricios o en las escuelas de gladiadores, es excelente. La batalla final recuerda la de **Alexander Nevski** de Sergei Eisenstein [*Aleksandr Nevskiy*, 1938], y su mejor alabanza es decir que no desmerece del modelo. Espléndida la dirección de actores, en la que se logra una gran homogeneidad, a pesar del inevitable divismo dado los nombres que figuran en el reparto. Es de destacar la interpretación de Laurence Olivier, que da a su personaje la complejidad y el equívoco que requería; la de Kirk Douglas, del que sólo es de lamentar la falta de adecuación en cuanto a la edad del suyo; la de John Gavin en *César*, y la de Nina Foch en su breve intervención. Muy buena la fotografía, utilizando con preferencia tonos ocres en las escenas de masas y en las que transcurren entre esclavos, y colores vivos en las restantes.

Una excelente película en suma, rabiosamente sincera, adulta y racional, en que las concesiones a unas exigencias industriales del momento -larga duración, cinemascopio, color, espectacularidad, acumulación de grandes nombres en el reparto- no suponen más que la posibilidad de su realización, sin trasvasarse a concesiones de otro tipo que en ningún momento aparecen en el film. Una lección, podríamos decir, de impureza bien entendida, para quienes se preguntan hasta dónde pueden llegar y cuál es el camino para el cine importante y comprometido que no sea de minorías.

Texto (extractos):

César Santos Fontela, "Espartaco", en "Sección Crítica", rev. Nuestro Cine, septiembre 1961.



Tras el éxito de **Senderos de gloria**, la Metro Goldwyn Mayer le encarga a Kubrick una adaptación de 'The burning secret' pero un reajuste de la productora que privó de su puesto a Dore Schary impidió que se llevara a cabo el film. Un proyecto sobre la vida del *mayor Mabsy*, célebre jefe de guerrilleros sudistas con Gregory Peck como intérprete, tampoco pudo concretarse y un guión sobre un ladrón de cajas fuertes -'Yo robé 16 millones de dólares'- no le gustó a Kirk Douglas. La adaptación de la novela de Arthur Schnitzler 'Nada más que un sueño' que siempre quiso dirigir Kubrick¹, tampoco llegó a prosperar. Comenzó a trabajar en un guión con Marlon Brando y Calder Willingham, y tras seis meses de trabajo, dado que no le gustaba el guión y no se entendía con Marlon Brando, abandonó lo que más tarde iba a ser **El rostro impenetrable**.

Como consecuencia del transcurso de dos años sin hacer nada que le reportara dinero -sólo había cobrado su colaboración en **El rostro impenetrable**-, la economía de la familia Kubrick se encontraba bastante deteriorada cuando recibió una llamada de Kirk Douglas, proponiéndole sustituir a Anthony Mann en el rodaje de **ESPARTACO**. Kubrick aceptó, y tres días más tarde -la llamada fue el viernes, y Kubrick comenzó a

¹ Y que finalmente acabaría haciendo en 1999, convirtiéndose en su última (y póstuma) obra: la lamentablemente fallida **Eyes Wide Shut**. (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2018).

rodar el martes- con la pérdida de un solo día de rodaje, Kubrick continuó la filmación de **ESPARTACO**². Lo ocurrido fue lo siguiente. Kirk Douglas con su productora Bryna³, producía el film para la Universal. Pese a la oposición de Kirk Douglas, el estudio le impuso a Anthony Mann como director mientras que Douglas, quería a Mankiewicz o a Kubrick. Parece que durante el rodaje, Kirk Douglas tuvo más oportunidades de imponer su opinión, y se las arregló para echar a Mann⁴. Cuando Kubrick llegó al rodaje, el guión estaba totalmente terminado, el reparto elegido y realizado cinco minutos del film (el comienzo). A Kubrick no le gustaba nada el guión y propuso modificarlo -incluso con la colaboración de Trumbo, que no aceptó- durante el rodaje. Kirk Douglas le aseguró que todo se haría conforme a sus deseos, pero luego no fue así, no logrando más que la mitad de los cambios previstos. No tiene, por tanto, nada de extraño -conociendo su manera de pensar y su obsesión- que Kubrick no considere **ESPARTACO** como un film suyo. Como no creo que sea muy útil especular sobre si **ESPARTACO** responde más a la manera de pensar de Kubrick que a la de Kirk Douglas o Dalton Trumbo⁵, me limitaré a hablar del film.

Para mí no cabe la menor duda de que **ESPARTACO** es un excelente film, como producto terminado, al margen de quien se arroge -en todo o en parte- su paternidad. **ESPARTACO** quiere ser una tragedia optimista, en el sentido en que trata de la empresa humanística de la lucha del hombre por alcanzar la libertad, la igualdad y la dignidad. Optimista en el sentido en que el film se prolonga en el tiempo, una vez acabado, y el hombre -a través de *Espartaco*- pierde la batalla, pero se insinúa que ganará la guerra. En un momento determinado, *Tigrano* le pregunta a *Espartaco*, que si poseyese una bola de cristal que le mostrara que su rebelión está condenada al fracaso, que él moriría, y su ejército sería destruido, si seguiría en la lucha, y la respuesta del esclavo tracio es que sí. Planteamiento marcadamente idealista -mucho más cercano al izquierdismo voluntarista surgido del New Deal (Trumbo, Douglas) que al escepticismo impenitente propio de Kubrick- que alcanza su culminación en una de las más bellas y emotivas escenas del film, aquélla en que todos los esclavos prisioneros se van levantando a la pregunta del romano *Craso*, gritando: “*Yo soy Espartaco*”, o en la conversación final en que *Antonino* expresa su amargura por el fracaso, respondiendo Espartaco: “*Un hombre*

² Kubrick entró en **ESPARTACO** a saco, sin precalentamiento, pero impuso sus exigencias, como incrementar el grado de realismo de las batallas o sustituir a la actriz Sabina Bethman, que no le convenía como *Varinia*; Douglas recurrió a Jean Simmon, que anhelaba el papel.

³ Hay que reconocer los excelentes resultados de Kirk Douglas como productor. A él se deben, entre otros, **Los vikingos**, **ESPARTACO**, **Los valientes andan solos**, **Un extraño en mi vida**, **El último atardecer**, **Siete días de mayo**, etc.

⁴ Douglas despidió a Mann, según él “*con suma cortesía*”, garantizándole el salario estipulado y prometiendo que “*le debía una película*”: en 1965 se pondría de nuevo a sus órdenes en la excelente **Los héroes de Telemark** (*The heroes of Telemark*).

⁵ Kirk Douglas siempre tuvo fama de ser un productor al que le gustaba dirigir y Dalton Trumbo es uno de sus guionistas predilectos habiendo escrito para la Bryna **ESPARTACO**, **Los valientes andan solos**, **El último atardecer**.



dijo no y tembló Roma. Eso fue lo maravilloso. Al gritar un hombre no, diez mil voces se alzaron gritando no”.

Jean-Paul Torol (rev. Positif, nº 43, febrero 1962) estableció cinco actos en **ESPARTACO**: Acto I, toma de conciencia de *Espartaco*; Acto II, la revuelta; Acto III, el triunfo de la esperanza, del amor y de la libertad; Acto IV, la resistencia heroica y el desastre; Acto V, la represión y el descubrimiento más allá de la muerte, de la permanencia de la esperanza.

Basados en un análisis superficial del film, en la personalidad de Howard Fast, autor del libro, publicado en 1951, por suscripción popular ya que ningún editor se decidió a ello, por las simpatías izquierdistas de autor -de las que posteriormente renegó-, en que el guión estaba firmado por Dalton Trumbo, guionista perseguido durante la caza de brujas, así como en los precedentes espartaquistas del comunismo alemán, que hizo un símbolo de la revolución del esclavo tracio, muchas personas hablaron de **ESPARTACO** como un film marxista cuando un análisis mínimamente riguroso demostraría la inexactitud de tal aserto:

1) Obviamente los esclavos luchan por su libertad, y cabe ver la contraposición esclavos-romanos como expresión de la lucha de clases, pero la lucha por la libertad en los términos en que se expresa en el film la pueden suscribir todo un amplio abanico de ideologías que va desde los demócrata-cristianos y liberales a todas las ideologías de izquierda.

2) En el film lo que determina el levantamiento de los esclavos no es la muerte de *Draba* -friamente rematado por *Craso*- o la situación de suma indignidad en que se encuentran, sino que se produce como consecuencia de la reacción personal de *Espartaco* a las burlas que recibe por parte de *Marcello*, con motivo de la compra de *Varinia*.

3) Los esclavos no pretenden el enfrentamiento con el Imperio Romano, y la destrucción de sus estructuras, sino la vuelta a sus tierras distantes de muchos kilómetros. Sólo la traición de los piratas cilicios les obliga a volverse contra Roma.

4) *Espartaco* se opone rotundamente a que los romanos luchen a muerte para divertir a los esclavos.

5) En el film, *Espartaco* es el héroe, el jefe individualizado de la revuelta, mucho más que la materialización anónima de la idea. Al parecer aquí se planteó la mayor discrepancia del film entre Kubrick y Trumbo. En la novela de Fast, el personaje de *Espartaco* no aparece como tal, sino que se va reconstruyendo a través de los recuerdos de los que tuvieron alguna relación con él. Trumbo no pudo mantener esta estructura, eligiendo el relato lineal -que evidentemente confía mayor importancia a *Espartaco*, que además tenía que ser interpretado por Kirk Douglas, productor del film- pero mantuvo (como en la novela) la muerte anónima de *Espartaco* en la batalla. Kubrick, individualista exacerbado, trata en todo momento de identificar a *Espartaco* con el levantamiento, y le dejó con vida tras la batalla, para hacerle morir en la cruz, cosa que molestó profundamente a Trumbo “*ya que construye una alusión molesta, que no tiene nada que ver con la revuelta*”.

Kubrick, además -puesto que al final, no le dejaron modificar el guión- persiguió descaradamente dar un carácter mesiánico a la figura de *Espartaco*, a través de la planificación, repitiendo en algunos casos -marcha hacia el mar, discurso final- la iconografía que tradicionalmente se utiliza para el sermón de la Montaña. Por si fuera poco será en el hijo y en la mujer de *Espartaco* donde se encarne la esperanza y se perpetue el espíritu de la revuelta.

Resulta indudable que la tensión entre las dos concepciones diferentes del mundo quita rigor al film, pero no le hace perder su valor.

El film abarca los registros más diversos con parejo éxito. Si las escenas de violencia resultan absolutamente convincentes⁶, los enfrentamientos entre los personajes son en muchas ocasiones admirables. Tan interesante o más que la odisea del esclavo tracio, resulta la repercusión y la utilización que se hace en Roma de la rebelión de los esclavos. Dos formas de gobierno -encarnadas en dos hombres distintos, y en dos instituciones, Dictadura, Senado- luchan abiertamente por el poder. El patricio *Craso*, conservador a

⁶ Tras la visión de un primer montaje, se consintió a Kubrick rodar más escenas de batalla, que encarecerían un presupuesto que ya se disparaba hacia los doce millones de dólares; esas escenas se rodaron a España, aunque Douglas no viajó a nuestro país.

ultranza con ansia ilimitada de poder es un precedente del fascismo. Su bisexualismo⁷ es una derivación de su afán por someter y dominar a toda clase de personas, y en la rebelión de los esclavos verá la ocasión adecuada para conseguir el poder absoluto que tanto ansia, ya que libraría a Roma de la amenaza de los esclavos, a cambio de que Roma acepte su dictadura.

Graco, por el contrario, es plebeyo, libertino, y está dispuesto a todo menos a transigir con la tiranía de Craso: *“Tolero una república corrompida que asegure los derechos de los ciudadanos, pero jamás aceptaré una dictadura sin ninguna libertad. Eso es lo que Craso busca y por eso volverá”*. Esta última frase se escucha sobre un prodigioso primer plano de Craso, absolutamente revelador. Graco se suicidará antes que dejarse utilizar por el tirano, que trata de servirse de él, prometiéndole la vida a cambio de acallar a sus enemigos.

Todo el film aboca en cierto modo, al enfrentamiento entre el general romano y el esclavo tracio. Pero ese enfrentamiento se lleva a cabo fundamentalmente -y de forma harto inteligente- a través de *Varinia*, ya que Craso poseyéndola cree poder triunfar sobre *Espartaco*. Por eso no quiere forzarla, quiere que ella sea la que se entregue, quiere doblegarla: su fracaso proviene de que no lo logrará. El enfrentamiento directo en el film es muy corto y sólo sirve para que Craso, reconozca su inferioridad a través de la bofetada -y el aullido, más que grito- con que responde al despreciativo salvazo que *Espartaco* le dirige. Frente a esto, la ingenuidad de los planos de viejos y niños, felices, entre los esclavos liberados, lo convencional de determinadas escenas en el romance *Espartaco-Varinia*, o los telones pintados que sirven de fondo a determinadas escenas de la pareja -fallo técnico inimaginable en un film de Kubrick, lo que hace pensar en la posibilidad de estar utilizado conscientemente- no revisten suficiente trascendencia.

Escaldado por la experiencia, Kubrick afirmó: *“La experiencia prueba que si no está explícitamente estipulado en el contrato que tus decisiones deben de ser respetadas, no lo son”*, para firmar que jamás volvería a realizar un film sobre el que no tuviera el control total. Pero evidentemente **ESPARTACO** fue útil para Kubrick. Además de permitirle resolver su situación económica, fue su primer gran éxito económico, con lo que su cotización en la industria subió vertiginosamente, permitiéndole una mayor libertad en la elección y tratamiento de los temas.

Texto (extractos):

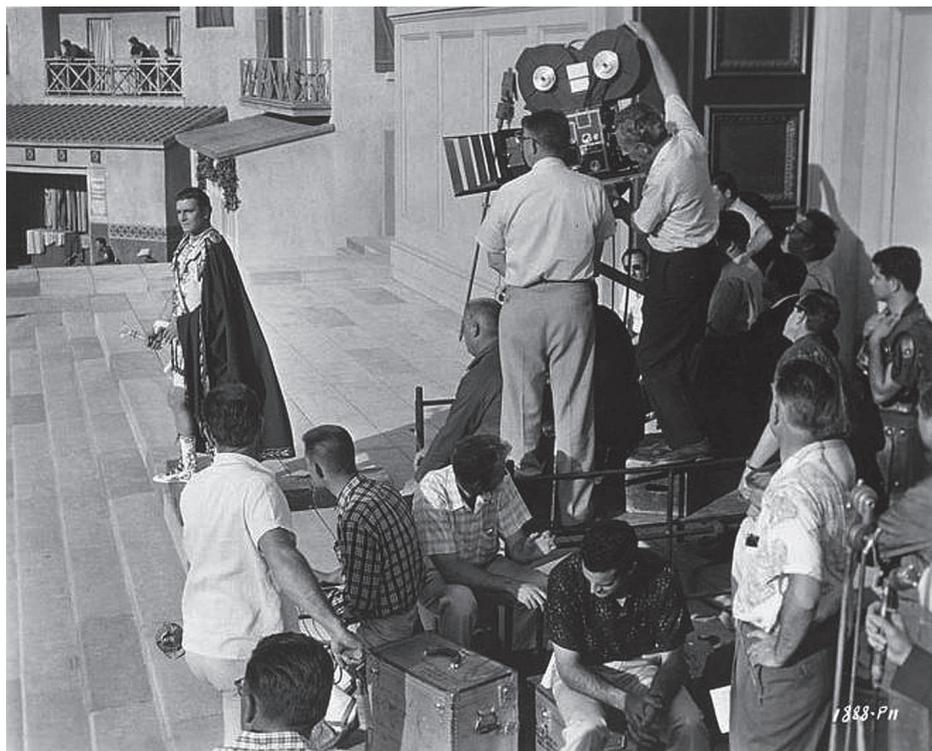
Antonio José Navarro, Monografía “Stanley Kubrick”, rev. Dirigido, febrero 1977.

Jordi Batlle Caminal, “La aventura épica del gladiador-productor”, en dossier “Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión” (parte 1), rev. Dirigido, diciembre 2015

⁷ Condición expuesta en su encuentro con Antonino en la famosa escena, cortada por la censura española e inédita durante años, de “las ostras y los caracoles”. En la reposición del film en 1991 se reincorporaría esa escena, aunque, debido a que se había perdido la pista de sonido, fue doblada de nuevo por el propio Curtis y por Anthony Hopkins impostando la voz del fallecido Olivier.



Aún a costa de su propio firmante –nunca sabremos a ciencia cierta si fue en realidad su autor definitivo–, **ESPARTACO** es la película que se acerca a un estrato de público más amplio en la filmografía de Stanley Kubrick. También es, bajo mi punto de vista, una de sus cimas, aunando espectáculo y gran producción, sabiduría cinematográfica y reflexión intelectual. Combinación resuelta casi a la perfección, permitiendo que su resultado aparezca aún hoy casi modélico, no solo dentro de las superproducciones que se rodaron desde la segunda mitad de los cincuenta, sino lo que es más importante, como un exponente de gran relevancia dentro de la admirable producción que el cine mundial ofreció entre 1960 y 1961 –el ámbito de la aparición de un gran número de obras maestras–. Dentro de un contexto de tanta riqueza, los valores de **ESPARTACO** aparecen ligados a su confluencia de talentos, que va de la impronta que le brindó como productor su propio protagonista, Kirk Douglas –es curioso observar las semejanzas que aparecen entre esta película y la previa, la magistral *Los vikingos* (*The vikings*, Richard Fleischer, 1958)–, hasta un equipo técnico y artístico que dio lo mejor de sí mismo en sus respectivos ámbitos. Lo percibiremos en la hondura del guión que ofreció el rehabilitado Dalton Trumbo, en la admirable fotografía en color de Russell Metty, la sensibilidad del fondo sonoro de Alex North, el percutante inicio que ofreció Saul Bass en uno de sus mejores títulos de crédito. Confluencia que se hizo extensiva a un reparto irrepetible, del que se me permitirá destacar a un portentoso Laurence Olivier, y podremos hacernos a la



idea de una obra que aportó un paso adelante, dentro del conjunto de las ya habituales superproducciones de carácter historicista, ofreciendo films espectaculares que pudieran oponerse a la invasión televisiva. El empeño orquestado por Douglas y asumido por un Kubrick que ya conocía al intérprete, aglutina lo espectacular y lo intimista, la gran producción y la reflexión, la mirada en el ayer proyectada a un tiempo en el que EE.UU. apenas emergía de la paranoia del maccartismo, y se integraba en el progreso.

ESPARTACO aún se envuelve en las convenciones de una producción de estas características -la presencia de un prelude e intermedio musical-. Sin embargo, sus imágenes bajo mi punto de vista aparecen envueltas en ese revisionismo de género, que ya había puesto en práctica un título ignorado y menospreciado. Me refiero a la magnífica **Llegaron a Cordura** (*They came to Cordura*, 1958), con el que Robert Rossen jugaba con las convenciones del western fronterizo, abordando una historia en la que se reflexionaba sobre los límites del valor. En su lugar, el film de Kubrick aparece como una parábola en torno a la importancia de la inteligencia, cara a articular a partir de la misma una realización personal. Algo que surgirá como obsesiva referencia, para los dos personajes más importantes de la película. De un lado el inicialmente salvaje *Espartaco* (Douglas), asimilando la incorporación de una sabiduría intuitiva, que le hará elevarse como líder de los esclavos rebeldes, capaces de poner en peligro a Roma. De

otro el astuto *Craso* (Olivier), articulando su constante intuición al exteriorizar su incansable ambición de poder.

Dos perfiles opuestos en una película que funciona igualmente a través de contrastes. Uno de los más importantes es, ya queda dicho, esa simbiosis entre lo espectacular y lo intimista, brindando en ambos casos secuencias admirables. Entre las primeras, me quedaría sin duda por esa dantesca masa de cuerpos, víctimas de la crucial batalla que fulminará el ejército de *Espartaco*. Sin embargo, aparecerán pasajes que contrastan por su delicadeza, quedando como los más intemporales de esta gran película: la mirada de aceptación de *Draba* (Woody Stroode) a *Espartaco*, instantes antes de someterse a la lucha a muerte; el primer tacto de *Varinia* (Jean Simmons) a *Espartaco*, mientras le ofrece agua; las sospechas de *Craso* por el peligro de que brindará *César* (John Gavin) en el futuro; los infructuosos intentos de *Craso* por seducir a *Varinia*, al ver en ello la oportunidad de luchar contra el mito de *Espartaco*; el instante en el que éste mata a *Antonino* (Tony Curtis), para evitar que este sufra más, un instante



de conmovedora y suprema amistad.

ESPARTACO envejece como los buenos vinos, y apenas cierto exceso caricaturesco en la paradójicamente oscarizada labor de Peter Ustinov, y algunos desequilibrios en el engarce de algunos de sus episodios, son escasas objeciones a una obra con la que Stanley Kubrick superaba el regusto retórico de **Senderos de gloria**. Un título que al tiempo exhibe su eterna vigencia de clásico, quedando como exponente de un Hollywood en estado de transformación.

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, “Espartaco: entre la libertad y el poder”, en dossier “Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión” (parte 1), rev. Dirigido, diciembre 2015.



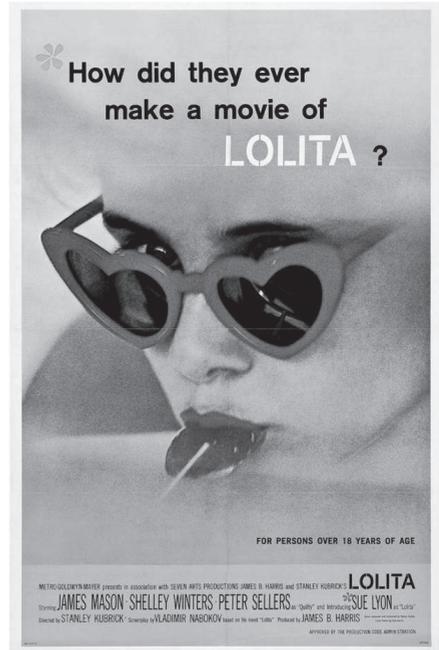
Martes 20, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

LOLITA (1962) EE.UU. 153 min.

Título Orig.- Lolita. **Director.-** Stanley Kubrick.
Argumento.- La novela homónima (1955) de Vladimir Nabokov. **Guión.-** Vladimir Nabokov (y Stanley Kubrick). **Fotografía.-** Oswald Morris (B/N). **Montaje.-** Anthony Harvey. **Música.-** Nelson Riddle. **Canción.-** “Lolita”, de Bob Harris, orquestada por Gil Grau. **Productor.-** James B. Harris. **Producción.-** Seven Arts/ Anya Production-Transworld Pictures S.A. para Metro Goldwyn Mayer. **Intérpretes.-** James Mason (*Humbert Humbert*), Sue Lyon (*Lolita Haze*), Shelley Winters (*Charlotte Haze*), Peter Sellers (*Clare Quilty*), Marianne Stone (*Vivian Darkbloom*), Jerri Stovin (*John Farlow*), Diane Decker (*Jean Farlow*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



1 candidatura a los Oscars: Guión adaptado.

Película nº 9 de la filmografía de Stanley Kubrick (de 16 como director)

Música de sala:

Lolita (Lolita, 1962) de Stanley Kubrick
Banda sonora original de **Nelson Riddle**



Si Kubrick fuese solamente un artesano, **LOLITA** no habría significado un paso atrás. Es más, quienes tienen una visión artesanal del cine elogiaron la realización de Kubrick, un director que, de ordinario, implica en sus películas una serie de problemas ideológicos, y que esta vez se limitaba “a hacer sólo cine”. Algunos -como Godard- que se las prometían desesperadas, respiraron con tranquilidad cuando, sobre la pantalla del Lido de Venecia, se encontraron con la aséptica y a ratos brillantísima película de Kubrick.

Creo yo que el análisis de la película ha de partir, necesariamente, de una consideración previa de la novela de Vladimir Nabokov, “best seller”, más o menos escandaloso y menos

o más prohibido de hace años. La novela engendró las típicas mitificaciones de todos los grandes éxitos: se habló de “lolitismo” en muchos lugares y recuerdo que “las modistas de París” -supongo que serían unas cuantas muchachas desocupadas contratadas al efecto- organizaron una pequeña manifestación a cuenta de la existencia antigua del término francés correspondiente a las precoces sexuales de que habla Nabokov. Quiero decir que **LOLITA** poseía esa aureola barata, oscuramente freudiana, que pone en marcha la imaginación de determinado y abundante tipo humano de nuestra sociedad. Y, por lo tanto, que la película compareció en el Festival de Venecia a caballo de dos expectativas bien distintas: la de los que querían ver una obra escandalosa, a partir de Nabokov, y la de los que queríamos ver una película de Kubrick. No es cosa de valorar ahora el relato de Nabokov ni de plantearse la atención que merecen este tipo de delectaciones sexopatológicas. En cualquier caso, **LOLITA** no puede ser entendida ni explicada si no es a través de *Humbert Humbert*, el maduro y maniaco protagonista.

Estamos ante una confesión clínica, cuyos datos deben ser examinados -sin perjuicio de las consecuencias que saquemos- desde la deformación que les imprime el sujeto. Cabría citar el ejemplo ilustre, y bastante serio de un Kafka: ¿Cómo contar ‘El proceso’ o ‘La metamorfosis’, desde “fuera” de Kafka? Y, citando otro caso más cercano al de Nabokov, ahí está Tennessee Williams, absolutamente grotesco en **La noche de la iguana**, precisamente porque Huston no adopta ese principio de identificación subjetiva que se da en las versiones de Kazan.

LOLITA, película, tiene en la base este profundo error: la historia nos es contada desde fuera, como una sucesión de anécdotas y situaciones. Lo que implica la

automática destrucción de los valores más claros del relato: su carácter testimonial y esa estimación de los tiempos, las esperanzas, las expectativas, y las más leves “conquistas”, desde la aberrante y atosigada obsesión del protagonista.

Probablemente mediarían también aquí razones de delicadeza y de censura. En ‘Lolita’, novela, hay páginas que un guionista de cine ha de dejar necesariamente al margen. Aún así, el modo como debe plantearse el guión me parece claro: y en **LOLITA**, de Stanley Kubrick, no se hizo. Partiendo de esto no es de extrañar que el realizador se defienda en los fragmentos más activos de la historia y que se hunda en aquellos otros, muy fundamentales, que descansan en la subjetivización. *Humbert Humbert* es examinado como un personaje más del triángulo que comparte con *Lolita* y su madre, *Charlotte*. La elección de los actores no deja de ser significativa: James Mason resultaba demasiado atractivo y saludable para hacer de *Humbert Humbert*, Sue Lyon era demasiado mujer¹ para condicionar su supuesta precocidad y la aberración de su padrastro, y Shelley Winters, a pesar de su magnífica interpretación y su esfuerzo por ser una viuda cargante y enamorada de su nuevo marido, tampoco llegaba a la “foca confiada y torpe” de que habla el novelista...

A toda esta “normalización” relativa de la situación, mediante la elección de los actores encargados de interpretar los personajes claves, correspondía, sin duda, el criterio de “despatologización”, que presidió la concepción del film. Cosa que, dejando ahora al margen cualquier consideración sobre la oportunidad del film, entraña una profunda contradicción. **LOLITA** o es el testimonio de una aberración o es una historia banal y bastante estúpida. Y pienso yo que queda más justificada, es más aséptica por ser menos gratuita, puesta en el primer camino que en el segundo... Pero esto no es más que un criterio que, a juzgar por lo que se autoriza y se prohíbe por esos mundos y por estos, no comparte mucha gente.

El relato posee tres puntos de climax cuyo examen fija definitivamente el valor y las limitaciones del film. Uno, es el final, o sea, el asesinato de *Quilty* por *Humbert Humbert*. Otro, el primer encuentro entre *Humbert Humbert* y *Lolita*. Y uno tercero, fundamental, el de la posesión.

La muerte de *Quilty*, a quien asesina *Humbert Humbert* para vengarse por haberle quitado a *Lolita*, está en el film al comienzo, con lo que también se la descarga del sentido que posee en la novela. Sin duda, es la mejor secuencia del film y tal vez una de las mejores realizadas por Kubrick. En la casa de *Quilty*, una casa extraña y desordenada,

¹ Algunas asociaciones católicas de los Estados Unidos que se autoerigían en la salvaguarda de la pureza de la nación norteamericana bajo el nombre de “Comité del Ruego por el Cuerpo, el Alma y el Pensamiento”, redactaron un panfleto que repartieron por diversas organizaciones católicas y centros docentes del país: “¿Dónde están los padres de Sue Lyon? -¿o ellos no están preocupados sobre la venta del cuerpo de su pequeña de catorce años para ser un objeto de lujuria y sensualidad internacional?- ¿No son conscientes de que después de que acabe de interpretar el papel basado en este sucio y sensacionalista libro, acabará viciada y depravada? ¿No hay leyes para la protección de una menor? ¿Dónde están los fiscales del distrito, los jefes de policía? ¿Puede permitir el Consejo de Educación de su escuela que ella haga esta película inmoral de incesto y fornicación? ¿Dónde están los fiscales de los Estados Unidos, el Departamento de Estado? ¿Pueden nuestros chicos salir fuera del país para la filmación de estas escenas de sexo? Que Dios ayude a los Estados Unidos si tenemos que hundirnos en los niveles de apertura a los vicios y a la lujuria para nuestros dulces inocentes adolescentes”.

con el propietario ligeramente bebido, se desarrolla un largo plano-secuencia formulado con agudos, precisos y significativos travellings. *Quilty*, escritor decadente, está magistralmente interpretado por Peter Sellers. Kubrick vuelve a mostrar su rigor y capacidad para las escenas de violencia.

El encuentro *Humbert Humbert* y *Lolita* esta contado en la novela con un entusiasmo pueril y enfebrecido. Toda la subconsciencia repleta de obsesiones se dispara hacia el joven personaje, que se introduce en el entorno inmediato de *Humbert* -en el plano- a través de una pelota con la que estaba jugando en el jardín. El juguete conecta al personaje con *Lolita*. Y, desde la primera mirada, hay una aberración deformante, una “reinvención de la escena”. Kubrick se ha quedado a la mitad. La revelación de la presencia de *Lolita* está hecha con toda la tensión de que ha sido capaz: pero las bases impuestas por el tratamiento naturalista y extrapersonal, eran malas. La mirada de James Mason a la espigada *Lolita* nos recordaba, simplemente, a uno de tantos deslumbramientos o enamoramientos repentinos planificados por el cine.

La tercera escena a que me he referido ya ni se asomaba a la película de Kubrick. Hay en el texto todo un proceso obsesivo del personaje por la posesión de *Lolita*. Cada minúscula conquista, cada roce, cada posibilidad, encuentran en él un eco patológico; cuando al fin, muerta *Charlotte*, piensa que es el momento de acercarse decisivamente a *Lolita*, vive una serie de preparaciones alucinantes. El largo peregrinaje por los hoteles de las pequeñas ciudades, acompañado por *Lolita*, está descrito en la novela como un pasillo, como una huida desenfrenada hacia rincones y lugares apartados. Es un perverso sentimiento de avaricia sensorial, que está en función del tiempo y desgaste de su preparación. En la película nada de esto existe, y todo se reduce al anecdótico trivial de una pareja que no quiere ser molestada, y en la que el hombre es un poco más viejo de la cuenta, y, por lo tanto, celoso.

Sólo he visto tres películas de Kubrick y no me atrevo a establecer que sea un realizador a quien le falta la capacidad de interiorización que han conquistado hoy varios directores europeos. De todas formas, hasta ahora -incluyendo **Espartaco**- me parece que Kubrick es un director más capacitado para expresar la acción que la palabra. Cosa que, por otra parte, no está claro que sea una limitación, porque el cine -y el teatro- ha de rebasar los confines de la expresión subjetiva para intentar -como decía Sartre en una excelente conferencia- situar la psicología dentro de su interacción con el medio, es decir, dentro de una acción humana. El problema de Kubrick es, simplemente, que nunca debió rodar **LOLITA**, siendo como es -y lo prueba definitivamente **¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú**- uno de los pocos realizadores que saben trabajar con el “hombre histórico”.

Texto (extractos):

José Monleón, “*Lolita*” en “*Sección Crítica*”, rev. *Nuestro Cine*, nº 39.

Christian Aguilera, **Stanley Kubrick: una odisea creativa**, libros “Dirigido por...”, 1999



Ya durante el rodaje de **Espartaco**, Kubrick y Harris habían anunciado que habían adquirido los derechos de la novela 'Lolita' y contratado a su autor Vladimir Nabokov como guionista. Concluido el guión, Kubrick y Harris durante un mes encerrados trataron de mejorar el trabajo de Nabokov y pusieron a punto el film. Por las características de la novela, una publicidad escandalosa se fue tejiendo en torno al film. Las presiones por parte de grupos de la Legión Católica de la Decencia se intensificaron². Kubrick trató de negociar por anticipado, pero tuvo que renunciar a una serie de cosas si quería contar con su aprobación. Según parece la elección de Sue Lyon, que pareció a los censores más juvenil que infantil, contribuyó a resolver algunas dificultades. El rodaje en Inglaterra, además de responder a razones económicas, alivió un tanto la tensión. La escena de los títulos de crédito con la esclavitud del maduro *Humbert*, pintando las uñas a *Lolita* se concibió a instancias de la censura, como prólogo moral al film. Kubrick aceptó aludir explícitamente al carácter obsesivo que en la novela de Nabokov, tiene el deseo de *Humbert Humbert* de acostarse con *Lolita*. Se suprimió también un prólogo en el que *Humbert Humbert* proponía su teoría de las "ninfetas" sobre planos de "ninfetas" que daban verosimilitud a tal teoría. Este puede ser el cambio más importante, porque convertiría la obsesión de *Humbert Humbert* en un caso extremo de una tendencia universal detectable en el hombre, de igual forma que *Alex* -en **La naranja mecánica**- pretende encarnar los instintos primitivos del ser humano. La intervención de la Legión de la Censura, llegó hasta exigir que -una vez el film terminado- se borrarán en las copias, las imágenes de un tríptico religioso que estaba junto a la urna que contenía

² El obispo John McNulty, presidente del Comité Episcopal, sentenciaba: "este film, lejos de contribuir en algo positivo a la comunidad...puede tan solo alcanzar lo más bajo de la antesala de la resistencia pública a la depravación moral y a amortecer su sentido de lo que es decente".

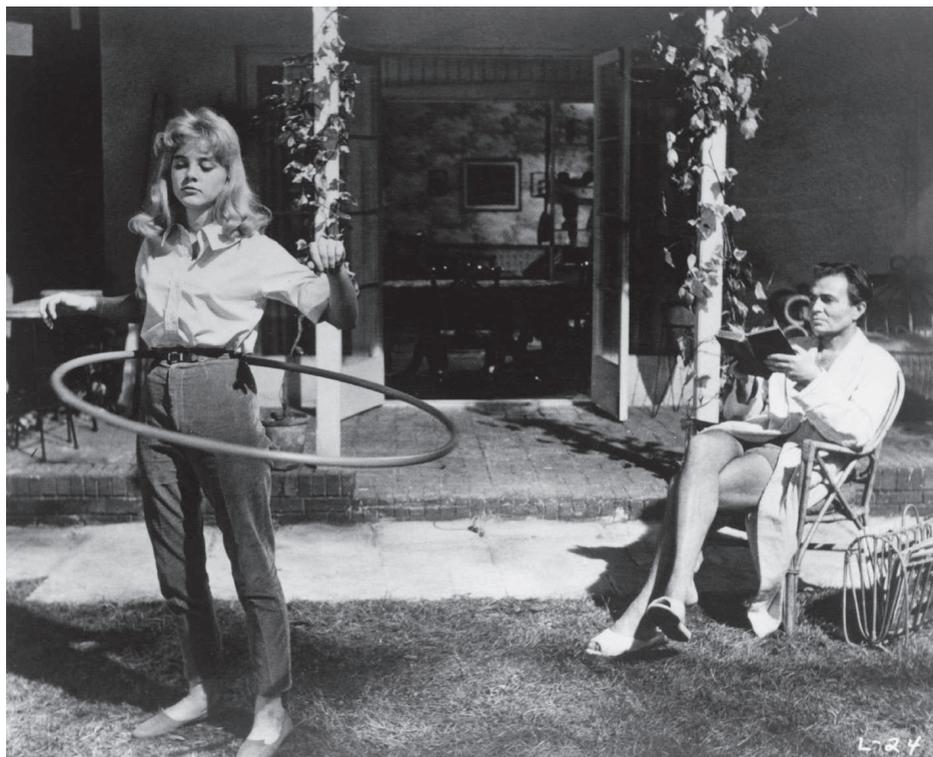


las cenizas del padre de Lolita³. Lo que atrajo a Kubrick en 'Lolita' es bastante claro: *"La calidad de un libro depende, en definitiva, del grado de obsesión de un autor con su tema"* y es evidente que 'Lolita' es una novela obsesiva. Más explícitamente Kubrick afirma -recogiendo un escrito del crítico americano Lionel Trilling- que *"Lolita es la primera historia de amor del siglo XX, en el sentido en que toda gran historia de amor exige que los amantes se queden totalmente al margen de la sociedad en la que viven. Inevitablemente sus relaciones les separa, les hace divorciarse de una sociedad con la que chocan, Madame Bovary, Romeo y Julieta, Anna Karenina, etcétera. Y en el siglo XX es cada vez más difícil que esto se produzca. No hay nada que justifique el ponerse al margen de la sociedad. Ni el adulterio, ni la homosexualidad, nada. Pero en 'Lolita', se da una situación en que los amantes a causa de sus relaciones se convertían en extraños a la sociedad y se separaban totalmente de ella"*.

La aparición pública de **LOLITA** fue un enorme cúmulo de equívocos. Era evidente que Kubrick había renunciado al violento aspecto sexual que poseía la primera parte de la novela⁴. El elemento erótico que debiera estar presente en el film hasta que *Humbert Humbert* se acueste con *Lolita*, apenas aparece explícitamente, pero la

³ La razón aducida era que una imagen de culto católico no podía coexistir con la evidencia de una cremación.

⁴ En el film, Kubrick distorsiona las escenas que deberían tener un marcado carácter sexual, convirtiéndolas en grotescas escenas (en el cine al aire libre, montaje de la cama plegable en el hotel).



mayor parte de los reproches que se hicieron al film eran absolutamente injustificados.

Para empezar se lanzaba la primera acusación: “*Crimen de lexo arte*”. La película era una traición a la novela. No es cosa de detenerse ahora en el derecho que tiene todo adaptador de modificar lo que le interese, pero el reproche en este caso era ridículo, toda vez que el novelista firmaba como guionista y había prestado su acuerdo al film una vez terminado.

La superficialidad que domina en muchos campos –“la cultura de solapa” como otros la denominan– había extendido la imagen de la novela como la plasmación de las elucubraciones eróticas de un hombre mayor para acostarse con una chica de 13 años y pervertirla, y es evidente que ésa es una descripción notablemente inexacta de novela y película. Creo conveniente recordar que tanto en la novela como en el film, *Lolita* está lejos de ser una niña inocente. *Lolita* ha tenido relaciones homosexuales con una de sus compañeras del campamento, y heterosexuales con *Charlie*, el hijo de la directora, el único muchacho del campamento. Pero además, como la máxima ironía ante los obsesivos preparativos de *Humbert Humbert*, es realmente *Lolita* la que seduce a su padraastro, invitándole a jugar al juego que le enseñó *Charlie* en el campamento.

Ante la imposibilidad de detenerse en la calculada aproximación de *Humbert Humbert* a *Lolita*, Kubrick se detiene ante la reacción de las demás personas ante la pareja. Además de una inmisericorde y penetrante crítica de la sociedad provinciana



americana, el personaje de *Quilty* me parece clave a este respecto. Su personaje puede ser interpretado como el exponente de los obstáculos que la sociedad pone, en el camino que *Humbert Humbert* recorre para llegar hasta *Lolita*. Las sucesivas caracterizaciones de *Quilty* -policía, policía sexual, psicólogo *dr. Zemish*- así como su profesión de escritor de T.V., avalan esta interpretación. Cabe considerar entonces a *Quilty* como representante de la sociedad⁵ -es además un ser perfectamente integrado y con éxito dentro de ella-, una sociedad que trata por todos los medios de impedir que *Humbert-Humbert* consiga a *Lolita*. Esta interpretación da un mayor sentido a la persecución de la pareja por parte de *Quilty* y sus reiterados intentos de asustarle, de crearle un complejo de culpabilidad. Todo esto lleva a una comparación entre *Humbert-Humbert* y *Quilty*, y resulta evidente que la postura del primero es mucho más moral que la del segundo. *Quilty* -al igual que *Humbert Humbert*- se ha acostado con la madre y la hija, pero por eso nadie le persigue. Es hijo de un policía, sugiere que posee tendencias sadomasoquistas, utiliza a sus conquistas para rodar films pornográficos, disfruta presenciando ejecuciones y en la conversación en el hotel donde se celebra un congreso de policías -admirable ironía, y perfecto símbolo de la situación de la pareja *Humbert-Lolita*- se permite el lujo de utilizar la palabra “normal”, de tal forma que sugiere que *Humbert* es un anormal. El final entonces adquiere una dimensión suplementaria, ya que *Humbert* ejecuta a *Quilty* -a la sociedad- por no

⁵ O encarnación de los tabús que la sociedad ha inculcado en el propio *Humbert Humbert*, surgiendo en este caso la interpretación de *Quilty* como doble de *Humbert Humbert*.

haberle permitido tener relaciones con *Lolita*. El individualismo a ultranza de Kubrick le conduce a un final que películas posteriores -2001 y *La naranja mecánica*- ampliarán y corroborarán.

La película está concebida como una tragedia y ahí es donde se resiente la inexistencia del elemento erótico en la primera parte. La tragedia de *Humbert Humbert* es que durante toda la primera parte, cree que lo único que le interesa es acostarse con *Lolita*, a la que tendrá que abandonar cuando deje de ser una ninfeta. Cuando al final la ve casada, embarazada y muy lejos de ser una ninfeta, comprende que la ama y le pide que se vaya con él -en ironía monstruosa *Lolita* entiende que le dará dinero si accede a acostarse con él-. Humbert siente la necesidad de ejecutar a *Quilty* porque está convencido de que tanto él como *Lolita* hubieran sido más felices juntos, y *Quilty* es el responsable de que ahora sea ya demasiado tarde. Al no existir el elemento erótico, no queda demasiado claro que al principio *Humbert* está únicamente interesado carnalmente en *Lolita*, y por lo tanto las dimensiones trágicas de su descubrimiento final, resultan notablemente atenuadas.

Pese al fracaso crítico -años más tarde sería descubierta como obra maestra- **LOLITA** fue un éxito económico y la carrera de Kubrick parece definitivamente consolidada. Conforme se afianzaba su situación personal en la industria del cine, Kubrick iba cogiendo confianza y eligiendo temas que le afectaban más profundamente. **LOLITA** marcó el fin de las relaciones Kubrick-Harris, ya que éste decidió pasar a la dirección⁶, y Kubrick comenzó a producir sus propios films.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, Monografía "Stanley Kubrick", rev. Dirigido, febrero 1977.
Christian Aguilera, **Stanley Kubrick: una odisea creativa**, libros "Dirigido por...", 1999

⁶ De sus películas, sólo llegó a España *Estado de alarma* (*The Bedford Incident*, 1965), muy interesante film, con muchas conexiones con ¿*Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*.



Todavía reciente el escándalo provocado por la publicación de la novela de Vladimir Nabokov en 1955, James B. Harris y Stanley Kubrick adquirieron los derechos de 'Lolita'. Después de algunos tanteos, Kubrick encargó el guión al propio novelista ruso (posteriormente modificado por el propio director) y tuvo que sortear los impedimentos que le puso la censura a causa de carácter escabroso del tema, eliminando las abundantes alusiones sexuales y las escenas más explícitas, de manera que en la película se alude a "lo que hemos vivido juntos" pero la relación entre el *profesor Humbert* y la joven *Lolita* nunca se muestra en la pantalla. El problema que se le planteaba a Kubrick, similar al de Luchino Visconti con la presencia de *Tadzio* en **Muerte en Venecia** (*Morte a Venezia*, 1971), era que la visualización del personaje otorgaba un cuerpo y un rostro a lo que en la novela era una imagen literaria y abstracta. Otra imposición, presumiblemente consensuada con los responsables de producción, fue la de iniciar la historia con la escena del desenlace por considerar que el relato perdía intensidad a partir de la mitad.

El plano inicial de **LOLITA**, sobre el que aparecen los títulos de crédito, es significativo de los propósitos del director. Las manos del *profesor Humbert* (James Mason) pintan las uñas de los pies de *Lolita* (Sue Lyon) casi como si de una ceremonia se tratase, sin que sus rostros aparezcan en la pantalla, algo que el espectador no descubrirá hasta muy avanzada la proyección. La imagen es una muestra evidente de la sumisión del profesor hacia el objeto de su deseo. Casualmente o no, se trata de la misma acción que realiza Edward G. Robinson en el film de Fritz Lang **Perversidad** (*Scarlet street*, 1945), arrodillado -en sentido físico y moral- ante Joan Bennett. La película de Kubrick relata con exactitud de entomólogo (algo que habría sido del agrado de Nabokov, reconocido

especialista en el estudio de los insectos), la progresiva enajenación de *Humbert* por la adolescente pero nada inocente *Lolita*, un personaje que en la novela tiene 12 años pero que en la película resulta de una edad indeterminada, puesto que Sue Lyon nunca da la sensación de ser una menor⁷.

La pasión autodestructiva del profesor tiene como telón de fondo, o segundo objetivo, una visión demoledora de la asfixiante vida de provincias americana (por más que el film se rodó en Inglaterra), con sus representaciones escolares y sus bailes de final de curso. En cierta manera, una sociedad que tiene su reflejo en la gesticulante y afectada *Charlotte Haze* (Shelley Winters), la madre de *Lolita*, un personaje tratado con especial crueldad por el director, aunque el permanente desprecio de que es objeto por parte de Humbert acabe siendo similar a la humillación que este sufre por parte de Lolita. El trío protagonista se convierte en cuarteto con la presencia *Clare Quilty*, un guionista televisivo especialmente extravagante que ejerce a la vez de tortuoso seductor. La discutible encarnación que Peter Sellers hace de este personaje, más cercana a un profesor chiflado que a un depredador sexual, añade un plus de inverosimilitud al desenlace, puesto que se hace difícil imaginar que *Lolita* haya tramado un sinfín de mentiras a causa de su pasión por tan estrambótico individuo. En su papel de *Quilty*, Sellers se desdobra en un psicólogo alemán que visita a *Humbert*, un fotógrafo ocasional y en la anónima voz que le pregunta por vía telefónica sobre su vida sexual. Un abanico de personajes que debió complacer especialmente a Kubrick puesto que le volvió a llamar al año siguiente para interpretar varios papeles en **¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú**.

La obsesiva persecución de que es objeto *Lolita* por *Humbert* parece invertirse en las escenas finales. En ellas, *Lolita* rechaza la última proposición del profesor para que se marche con él, provocando su desmoronamiento absoluto. Definitivamente derrotado, *Humbert* se muestra entonces como un hombre hundido y humillado (al estilo del profesor Unrat de *El ángel azul*, *Der blaue engel*, 1930, de Josef von Sternberg) ante una adolescente caprichosa, manipuladora y decididamente perversa. La meticulosidad de los encuadres y la calculada precisión de las imágenes (de la que es un buen ejemplo, entre otros muchos, la escena del atropellamiento o suicidio de *Charlotte* bajo la lluvia), incrementa el “sentido” de cada plano, perfectamente expresivo casi sin necesidad de palabras, pero también resta naturalidad a ciertas situaciones que resultan un tanto artificiosas. Algunas de las mejores cualidades de Kubrick, como su incuestionable sentido de la composición visual, comportan su propio reverso como las dos caras de una misma moneda.

Texto (extractos):

Rafel Miret, “*Lolita: ese oscuro objeto del deseo*”, en dossier “*Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión*” (parte 1), rev. Dirigido, diciembre 2015.

⁷ El crítico americano Richard Corliss afirmó atinadamente que “la diferencia de edad entre la Lolita de Nabokov (doce años y medio) y la de Kubrick (unos catorce y medio) supone una diferencia crucial entre la novela y la película. El libro habla del abuso infantil, la película trata de las artimañas que una adolescente puede haber aprendido en esos dos años: la conciencia de su poder sobre los hombres”. John Baxter, Stanley Kubrick, T & B Editores, Madrid, 2005.



Dentro de la imagen pública como intelectual refinado que Vladimir Nabokov quiso legarle al mundo, el escritor siempre mostró una cierta distancia, e incluso un punto de desprecio, hacia el mundo del cine. A través de sus textos autobiográficos y entrevistas, aseguraba no haberse molestado nunca *“en conectar las películas que había visto con la gente que las había hecho”*, así que insistía en demostrar *“indiferencia hacia algunas de las mayores figuras de la Historia del cine”*. Lo que se contradice radicalmente con la naturaleza de su propia obra literaria, que, a poco que se analice con un mínimo de profundidad, pone en evidencia *“el alcance de la exposición de Nabokov a una amplia variedad de películas y de estrellas durante su estancia en Europa y América”*, en parte porque incorpora *“el estilo y las temáticas del cine en la propia estructura de su prosa”*, pero también porque *“la perspectiva cinematográfica es esencial para la exposición por parte de Nabokov de los temas de la memoria y de la mortalidad”*⁸. Habiendo absorbido tantos elementos expresivos del medio, y con una imaginación visual tan fértil, tan desarrollada, se diría que el paso natural para el escritor habría sido firmar, en algún momento, un guión cinematográfico. Pero dicha posibilidad chocaba con su propia postura frente al medio. Por lo que no deja de ser natural que, cuando Stanley

⁸ Barbara Wyllie, “Nabokov and Cinema”, en *Julian W. Connolly (Ed.), The Cambridge Companion to Nabokov*, Cambridge University Press, 2005.

Kubrick y James B. Harris le sugirieron que firmara el guión de **LOLITA**, él afirmara que *“la idea de alterar mi propia novela no me provocaba más que repulsión”*. Al natural instinto de protección que Nabokov sentía hacia la que está considerada una de sus obras mayores -hay que recordar que la novela tal y como la conocemos es, en realidad, la reconstrucción a la americana de un relato previo de unas treinta páginas que el escritor destruyó- se unía su aparente desinterés hacia la industria cinematográfica. Y digo bien, aparente, porque apenas unos meses después, afirma que *“había decidido abandonar la idea sobre el film, cuando de repente experimenté una pequeña iluminación nocturna, de naturaleza diabólica, pero inusualmente proyectada en una diáfana fuerza lumínica, y claramente percibía una interesante línea de acercamiento a la versión cinematográfica de Lolita. Estaba arrepentido por haber declinado el ofrecimiento y estaba a la deriva revolviéndome en golpes de sueño de diálogos en mi pensamiento cuando mágicamente un telegrama procedente de Hollywood me pedía revisar la decisión inicial y me prometía tener las manos libres”*.

Al estreno de la adaptación de Kubrick, Nabokov, muy diplomáticamente, se quejaba de las innumerables alteraciones que, sin acreditar, el director había ejercido sobre su trabajo. Revisar, sin embargo, su guión original, que el escritor publicó a posteriori para reivindicar su visión sobre la adaptación cinematográfica -para lo cual su agente tuvo que lanzarse a larguísimas batallas legales-, sirve para entender la necesidad del realizador de reescribir, de reestructurar en profundidad, lo que Nabokov le habría entregado. Porque se trata, básicamente, del infructuoso esfuerzo de un escritor en mayúsculas por reducir el alcance de sus descripciones y por ser más concreto a nivel dramático, y al que se le escapan, de vez en cuando, recursos expresivos que rompen, en realidad, con el tono general de la narración -sobre todo, algunos flashbacks y ensoñaciones-, sacando a la luz que el medio cinematográfico requiere, en realidad, un conocimiento instintivo de sus posibilidades. Algo que sí podía aportar Kubrick. (...)

Texto (extractos):

Tonio L. Alarcón, “El cine según Nabokov”, en dossier “Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión” (parte 1), rev. Dirigido, diciembre 2015.



Viernes 23, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ

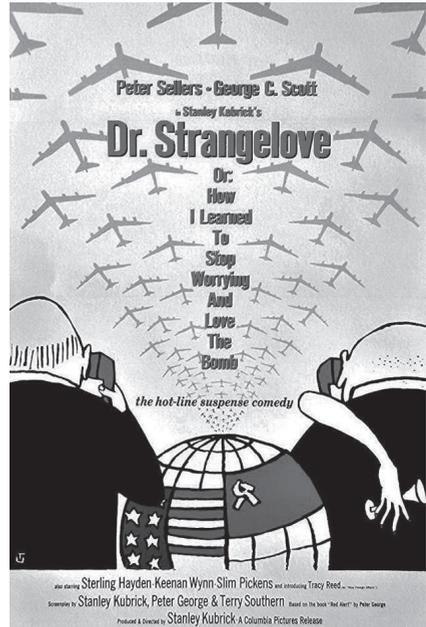
(1964) EE.UU.- Gran Bretaña. 94 min.

Título Orig.- Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb.

Director.- Stanley Kubrick. **Argumento.-** La novela "Alerta Roja" (Red alert, 1958) de Peter George. **Guión.-** Stanley Kubrick, Terry Southern y Peter George. **Fotografía.-** Gilbert Taylor (B/N). **Montaje.-** Anthony Harvey y Ray Lovejoy.

Música.- Laurie Johnson. **Títulos de crédito.-** Pablo D. Ferro. **Productor.-** Stanley Kubrick & Victor Lyndon. **Producción.-** Hawks Films para Columbia Pictures. **Intérpretes.-** Peter Sellers (*capitán Lionel Mandrake/presidente Martin Muffley/doctor Strangelove*), George C. Scott (*general Buck Turgidson*), Sterling Hayden (*general Jack D. Ripper*), Keenan Wynn (*coronel Bat Guano*), Slim Pickens (*comandante T.J. King Kong*), Tracy Reed (*señorita Scott*), Peter Bull (*embajador De Sadesky*), James Earl Jones (*teniente Lothar Zogg*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



4 candidaturas a los Oscars: Película, Director, Guión adaptado y Actor principal (Peter Sellers).

Película nº 10 de la filmografía de Stanley Kubrick (de 16 como director)

Música de sala:

Siete días de mayo (*Seven days in may*, 1964) de John Frankenheimer

Banda sonora original de **Jerry Goldsmith**

“En ocasiones solo un enfoque de comedia es posible para determinados temas terribles. Kubrick lo ha entendido así y, desde un cierto punto de vista, ¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ es una comedia Ealing gigantesca”.

Alexander Mackendrick

En la génesis de **¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ** se pueden suponer dos motivaciones que se complementan. Primordial y fundamentalmente el miedo a la muerte, que en Kubrick casi se puede afirmar que constituye el motor de todos sus films.

El hecho de que existan armas capaces de destruir el planeta, le parece una monstruosidad a Kubrick, pero el que la utilización de tales armas, esté en manos de inútiles, incapaces, borrachos, estúpidos, irresponsables, que pueda producirse un accidente, o que ni siquiera su utilización dependa de la voluntad humana, saca de quicio al americano, entre otras cosas, porque opina que, tomándose todas las molestias que se toma, para no morir -no monta en avión, siendo piloto, porque considera que los márgenes de seguridad de la aviación comercial son poco de fiar; sus chóferes tienen orden terminante de no pasar de los 50 km/h, velocidad a la que un accidente casi no tiene posibilidades de ser mortal- no tendría demasiada gracia, desaparecer a consecuencia de un accidente o de la locura de un irresponsable.

Además, y abandonando el punto de vista subjetivo, la posibilidad objetiva de desencadenamiento de un ataque nuclear, es muy considerable en el frágil equilibrio de terror que las grandes potencias mundiales están empeñadas en mantener. Desde 1957 estaba Kubrick acumulando informaciones sobre la posibilidad de una guerra nuclear y buscando una novela que le sirviera de base para el film. Creyó encontrarla en 'Alerta roja' de Peter George¹, pero al trabajar en el guión se dio cuenta que todas las escenas que le gustaban y le parecían lógicas, las había desechado porque harían reír al público. Así decidió hacer lo que llamo una "comedia de pesadilla". El resultado fue la más perfecta e hiriente de las satiras que se haya rodado.

El film transcurre en un breve lapso de tiempo (menos de dos horas) y en tres localizaciones diferentes: 1) la base aérea de Burpelson donde el *general Ripper* que tiene la teoría de que la fluorización del agua es el mayor complot comunista y que



¹ Además de la novela 'Cuna de gato' (Cat's cradle, 1963) de Kurt Vonnegut. Un par de evidencias refuerzan la influencia que ejerció esta novela en la redacción final del guión. De una parte, la relación directa entre sexo y peligro nuclear. De otra, la sustancia Hielo-9, arma mortífera que acaba devastando toda forma de vida: el argumento de la fluoración del agua en la película procede de ahí.

contamina sus fluidos corporales, y para terminar con el complot decide mandar a un ala de bombarderos atómicos para que ataque a Rusia² ; 2) un bombardero llamado ‘Leprosería’ que logra salvarse del ataque ruso y a cuyo mando se encuentra el *mayor Kong*; y 3) la cámara de guerra del Pentágono en que se reúne el presidente con los altos mandos militares, para tratar de solucionar el problema.

Lo que hace aterrador a **¿TELÉFONO ROJO?...** es la terrible lógica del desarrollo del film. Un psicópata, el *general Ripper*, manda los aviones contra Rusia y pone en marcha el ‘plan R’ ideado para la posibilidad de que un ataque nuclear por sorpresa contra Washington quedara sin represalia, sin conseguir matar al presidente. El ‘plan R’ corta toda posibilidad de comunicación entre los aviones y el exterior a menos que venga precedida de un código de tres letras. Los rusos para evitar los gastos de la carrera de armamento han puesto en funcionamiento un dispositivo que se dispara automáticamente si una bomba explota en el interior de Rusia. Si no logran abatir los aviones, el cataclismo nuclear será inevitable. Sobre este esquema Kubrick ha ideado una serie de episodios que tienen la virtud, no de ser verosímiles, sino inevitables, una vez que se ha dado la orden de ataque. Una especie de hilo invisible une al psicópata *Ripper*, con el halcón *Turgidson*, que termina exponiendo al presidente la conveniencia de aprovechar la acción de *Ripper* para acabar definitivamente con los rusos -han hecho un estudio extraoficial por el que puede asegurar que las consecuencias no pasarían de los 10 ó 20 millones de muertos rusos- y al estratega nuclear parálítico y de tendencia nazi llamado *dr. Strangelove*.

La interrelación de sexo, violencia y muerte aproxima a estos personajes. *Ripper* se dio cuenta del complot comunista cuando un día haciendo el amor con una mujer comprobó que no podía eyacular³ y se libera de su obsesión sexual mandando a los bombarderos contra Rusia. *Turgidson* utiliza la terminología bélica al hablar con su amante, a la que dice que “*empiece a tomar la posición*” para que cuando él “*llegue esté dispuesta para despegar con fuerza explosiva*”, mezclando todo ello -al igual que *Ripper*- con la religión.

El *dr. Strangelove* es un inválido alemán -exnazi- nacionalizado americano al que solamente excitan las perspectivas de destrucción de la humanidad, y la posibilidad de existencia de 10 mujeres por cada hombre⁴, en la vida de las minas tras la explosión atómica. Lo que distingue **¿TELÉFONO ROJO?...** de **Senderos de gloria** es además de su carácter, -la primera una sátira, la segunda un drama- la posición que Kubrick toma respecto a lo que muestra en la pantalla. Es evidente que parece la mirada de un extraterrestre que no comprende nada de lo que sucede en la Tierra -la nueva novela que Peter George publicó tras su colaboración en este film, es el manuscrito que otra

² Los cortes de nuestra inimitable censura, impidieron que en la versión española esto quede lo suficientemente claro.

³ Y esto era debido a que los rusos, con la fluoración del agua -ellos sólo beben vodka- habían contaminado sus fluidos corporales. La intervención censora impide que esta explicación estuviera íntegra en la versión española.

⁴ La otra escena omitida por la censura española. El inicio de la teoría de *Strangelove* sobre la necesidad de una proporción de 10 mujeres jóvenes y deseables por cada hombre para poder repoblar el mundo en un corto espacio de tiempo.



civilización encontró en una cueva del desierto septentrional del planeta Tierra, y la dan a conocer por el interés académico que pueda tener esta extraña comedia de la prehistoria galáctica, en la serie 'Los mundos difuntos de la Antigüedad'- pero de vez en cuando Kubrick traiciona lo mucho que le preocupa el tema, tratando, con su premonición, de liberar los miedos y temores que consumen a la Humanidad en lo referente a la amenaza nuclear, sobre todo a causa del terrible sentimiento de impotencia que se posee en ese terreno. Como se trata del único problema en el que la Humanidad no puede aprender nada por experiencia, Kubrick pretende que su película supla y sirva esta experiencia.

Se ha esbozado una interpretación de la película como alegoría sexual⁵ y aunque existen numerosos extremos que confirman este aserto, no me parece que pueda considerarse como la interpretación dominante del film, aunque -y Kubrick es muy aficionado a que sus films puedan interpretarse desde distintos puntos de vista- sí considero que existe conscientemente en el film como interpretación complementaria.

El film se inicia con dos aviones repostando en vuelo -al son de 'Try a little tenderness'- que representan un inequívoco cóito aéreo. La simbología fálica de los instrumentos (ametralladora, pistola) con que *Ripper* trata de suplir su impotencia. La obsesiva preocupación de *Turgidson* por hacer el amor en un momento en que está en juego la destrucción de la Humanidad. El *mayor* Kong pilotando su fálico avión de bombardeo, dispuesto a alcanzar el objetivo sea como sea; las connotaciones

⁵ Toda la obra de Kubrick está repleta de simbología sexual.



sexuales de las inscripciones de las bombas; el *premier Kissof* borracho y en una casa de putas; *Kong* montado a horcajadas en la bomba, que se convierte así en un falo gigantesco, que dominará totalmente a un *Kong*, gritando de satisfacción mientras se acerca vertiginosamente al blanco; las explosiones atómicas como correspondencias orgásmicas; la satisfacción de todo el personal en la Cámara de Guerra cuando *Strangelove* les dice que cada uno tendría diez jóvenes y atractivas mujeres, y que el deber patriótico les obligará a invertir casi todo su tiempo en hacer el amor como objeto de conseguir una rápida repoblación de la tierra –lo que suscita la única muestra de aprobación del embajador ruso en toda la película: “*Una idea digna de ser rusa*” dice a *Strangelove*- etc, etc, etc...

La adjudicación de sobrenombres a los personajes con obvias significaciones sexuales en todos los casos⁶ supone un aval suplementario en apoyo de esta interpretación. Finalmente uno de los máximos logros del film es el personaje que da título a la película. Antiguo nazi, inválido, con el brazo artificial y enguantado que se niega a obedecerle, y que ensaya una y otra vez el saludo nazi, el *dr. Strangelove* parece sacado directamente del inventor *Rotwang* de *Metrópolis* de Lang. Hombre fascinado por la violencia y el ansia destructiva, equipara presidente y Führer, y se excitará tanto pensando en la inminente destrucción de la Tierra, que las explosiones atómicas, obran en él el milagro, y el inválido revive, abandona su silla de ruedas y se pone a andar. El grito final de “*Mein Führer puedo andar*” es la culminación de un personaje aterrador, al que sólo la destrucción confiere fuerza vital.

⁶ *Jack D. Ripper* –fonética de *Jack el Destripador*- asesino sexual. *Martin Muffley* alusión a los órganos genitales femeninos. *Mayor “King Kong”*, enorme mono dispuesto a asesinar para satisfacer el impulso sexual que una muchacha despierta en él. *Buck Turgidson*, macho erecto.



El papel de guinda en el pastel que Kubrick nos proporciona, es asumido por la sentimental y bella canción de Vera Lynn 'We'll meet again' ("*Volveremos a vernos, no sé dónde, no sé cuándo, pero volveremos a vernos en un día de sol...*") que al oírse sobre planos de explosiones atómicas, adquiere un inevitable y alucinante sentido irónico y sarcástico.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, Monografía "Stanley Kubrick", rev. Dirigido, febrero 1977.

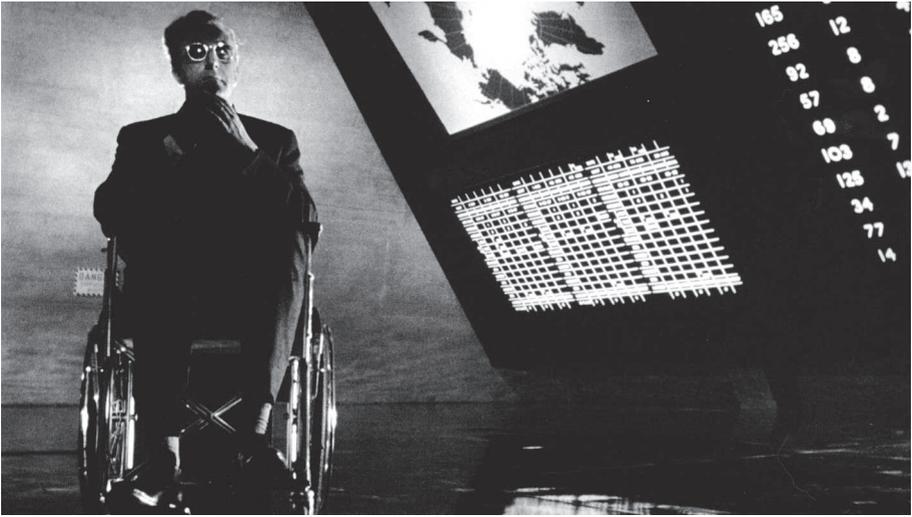
A la hora de preparar su films, Stanley Kubrick era extremadamente meticuloso. Uniformes, armas, modelos de coches, de aviones... cuanto aparece, con escasas excepciones, no es tan solo verosímil, sino verdadero. Y ello vale para los reglamentos militares de **Senderos de gloria**, las naves de **2001: Una odisea del espacio**, los fármacos -y la manipulación psiquiátrica- de **La naranja mecánica...** Todo un signo distintivo. Y en **¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ**, esa apabullante exactitud al mostrar el instrumental de la tecnología o la precisión del armamento hiela la sangre en las venas cuando se acompaña del retrato de quienes deben utilizarlos. Los héroes positivos, desde el capitán inglés *Lionel Mandrake* (Peter Sellers) al presidente de los EE.UU *Martin Muffley* (Peter Sellers), serán víctimas de la mediocridad y hasta de la locura de cuantos les rodean. Con ellos, el tono sarcástico impuesto por el realizador impulsa un reír para no llorar que nos arrastrará hasta la festiva destrucción del planeta.

El general *Jack D. Ripper* (Sterling Hayden), convencido de que los comunistas



han envenenado todos los líquidos (padece serios problemas de erección), manda sus aviones cargados de armas nucleares a bombardear distintos objetivos soviéticos. *Mandrake*, su subordinado, descubre que algo no funciona: para semejante operación de castigo se requiere una previa agresión nuclear... inexistente. Washington percibe la maniobra y la maquinaria del Estado se pone en marcha, apareciendo tarugos impresentables como el general “Buck” Turgidson (George C. Scott), pillado con su secretaria *miss Scott* (Tracy Reed), quien sugerirá al presidente aprovechar el error, desgraciado, sí, pero ya irremediable, para borrar del mapa a los rojos, o el coronel “Bat” Guano (Keenan Wynn), con su dudas acerca de si un militar puede disparar contra una propiedad privada como es una expendedora de Pepsi Cola, con la guinda del *dr. Strangelove* (Peter Sellers), un científico de origen (y destino) nazi, a quien la superioridad de la raza le “pone”, dotado de una prótesis que le dispara el brazo en alto, un exterminador poco atento a las vidas ajenas, un tullido que, ante la inminencia de la catástrofe atómica, suelta un exultante “*puedo andar*”, levantándose de su silla de ruedas. ¿Su modelo? Una mixtura entre los rasgos de Wernher von Braun, el físico Edward Teller –padre de la bomba H- y Henry Kissinger, y la expresividad del *Rotwang* (Rudolf Klein-Rogge) de *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927), sin descuidar que, según Terry Southern, coguionista del film, parte de sus diálogos proceden de un informe del mismo Kissinger. Unos sujetos que no están a la altura de su cargo, magnificados por el mayor *T.J. “King” Kong* (Slim Pickens), obtuso, feliz cumplidor de las ordenanzas hasta el final, es decir, literalmente, cabalgando la bomba con su stetson en la mano, repudiando una conclusión alternativa: una batalla de tartas entre rusos y americanos.

La repetida afirmación de Kubrick de variar a menudo de género se da de bruces



con sus diversos abordajes al cine bélico, de **Miedo y deseo** a **La chaqueta metálica**, pasando por **Senderos de gloria**, sin desestimar los elementos que ubican a **¿TELÉFONO ROJO?...** en el grupo (por no mencionar su posible inclusión en el departamento de la ciencia ficción especulativa, ¿qué pasaría si...?). Ahora bien, el fiel de la balanza se inclina hacia la comedia satírica, encarnizada, pulsión acentuada por su humor vitriólico y devastador. Una obra que elude mostrar al enemigo, que ataca el absurdo de la guerra, poseída por la lógica de la destrucción y un galopante, desesperado cinismo, que atesora una profusión de símbolos, metáforas sexuales (dimensión referencial, por otra parte, no extraña a Kubrick), tan corrosivos como lúdicos, desde el acoplamiento de los aviones para repostar, que remite al acto sexual, hasta esa orgasmática explosión final, pasando por los fálicos puros de *Jack D. Ripper* o...

El film combina vistas aéreas y paisajes casi infinitos, también vacíos, desolados, con tres espacios opresivos, casi claustrofóbicos: el cuartel ("*La paz es nuestra profesión*", reza un cartel), la circular sala de guerra (cortesía de Ken Adam, diseñador del mundo de *James Bond*) y el angosto interior del avión. En todos ellos, el problema, lo que no funciona, se revela humano y la cuestión, a la postre, no estriba tanto en la tecnología o en el poder atómico sino en su uso por quienes toman las decisiones. Como le manifiesta a *Mandrake* el muy desenfocado Jack D. Ripper, "*recuerde lo que dijo Clemenceau sobre la guerra: La guerra es demasiado importante para dejársela a los generales. Cuando dijo eso hace cincuenta años pudo tener razón. Pero hoy día es demasiado importante para dejársela a los políticos*".

Texto (extractos):

Ramón Freixas & Joan Bassa, "¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú: Amemos la bomba", en dossier "Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión" (parte 1), rev. Dirigido, diciembre 2015.



Cuando en enero de 1964 se estrena en Estados Unidos **¿TELÉFONO ROJO?** VOLAMOS HACIA MOSCÚ, los días más tenebrosos del Temor Rojo habían pasado, y la elocuencia agitada de la paranoia anticomunista se abocaba al ridículo. De hecho, la película de Stanley Kubrick se inscribe en un boom de la sátira que a principios de los años 60 del siglo pasado sacude la cultura norteamericana de masas en paralelo a las proclamas revulsivas de la generación Beat, la Nueva Izquierda, y la Contracultura: “el tipo más hippy del planeta”, Terry Southern, participó en el guión de **¿TELÉFONO ROJO?**... El boom referido se larva en la década previa. Pese a haber sido considerados tradicionalmente los más perjudiciales para los derechos y libertades, y los menos humorísticos de su historia, en los años 50 germina en Estados Unidos toda una “cultura de la disidencia” al constatarse que el consumismo, la filosofía del suburbio residencial, el conformismo ideológico y de costumbres, y la hegemonía de la burocracia corporativa y el “homo tecnologicus”, están lastrados por innumerables contradicciones internas, generadoras de una ansiedad y una alienación existencialistas que tienen como detonante más obvio una carrera armamentística contra la Unión Soviética que amenaza de continuo con el holocausto nuclear.

Los ensayos sociológicos de David Riesman y Betty Friedan, la comicidad en vivo de Lenny Bruce y Mort Sahl, el jazz y el expresionismo abstracto, el rock and roll y las apariciones televisivas de Sid Caesar, las viñetas de “MAD” y Jules Feiffer -a quien Kubrick intentaría enrollar en la escritura de **¿TELÉFONO ROJO?**...-, la línea editorial de ‘Playboy’ y el teatro improvisado de ‘The Second City’; el cine de Douglas Sirk

y Billy Wilder, esbozan un panorama crítico en el que juega papel fundamental un humor adulto, cada vez más agrio, que no procuraba la huida de la realidad, sino una perspectiva sobre la irrealidad de la vida en los Estados Unidos de posguerra.

Sin embargo, es a caballo entre los 50 y los 60, a rebufo del intervencionismo en Vietnam, el incidente del U-2, las crisis cubanas de Bahía Cochinos y los silos de misiles⁷, y el asesinato de J.F. Kennedy⁸, cuando la sátira adquiere un perfil expresamente político, dirigido contra el complejo industrial-militar cuyo poder retórico y de facto denunciase al concluir su segundo mandato presidencial Dwight Eisenhower⁹. Muestras privilegiadas de ello son la novela de Joseph Heller 'Trampa 22' (1961) y **¿TELÉFONO ROJO?...**



⁷ El planteamiento dramático del film parte de una situación real que se había dado durante la fase de preproducción: la conocida como "Crisis de los trece días".

⁸ El día del asesinato, 22 de noviembre de 1963, concluía el montaje final del film. Como gesto de respeto, Kubrick decidió cambiar algunas líneas de diálogo. Si en el original aparecía la frase pronunciada por el comandante King Kong "el tipo puede tener un muy agradable fin de semana en Dallas", se sustituyó por "...en Las Vegas".

⁹ Algunos estados americanos prohibieron la exhibición de la película por considerar que atentaba contra las instituciones militares del país.

Aunque fuese acusado por algunos de “maléfico y enfermizo” o de “un mal gusto extremo”, el tono de “comedia de pesadilla” que caracterizó, en palabras del propio Kubrick, su película, le procuró de inmediato el aplauso crítico y popular, y una influencia en el *mainstream* que llega hasta hoy. En las imágenes de **¿TELÉFONO ROJO?**... reverberan los ecos de **La invasión de los ladrones de cuerpos** (Don Siegel, 1956) y **Uno, dos, tres** (Billy Wilder, 1961), **Sed de mal** (Orson Welles, 1958) y **The Twilight Zone** (Rod Sterling, 1959-1964), **El beso mortal** (Robert Aldrich, 1955) y **El mensajero del miedo** (John Frankenheimer, 1962). Pero la habilidad de Kubrick para el sincretismo cultural e intelectual, su olfato para el *Zetgeist* y el espectáculo, y su atención obsesiva al realismo escenográfico, hacen difícil encontrar un título coetáneo similar, tanto da si a favor o en contra del *liberal consensus* que, tras marcar la agenda sociopolítica norteamericana desde el final de la Segunda Guerra Mundial, a punto estaba de mutar en radicalismos.

Hollywood auspicia entre 1948 y 1954 -sin demasiada repercusión popular- cerca de cuarenta películas centradas en denunciar con tintes histéricos la amenaza comunista. En 1964, dicha producción es residual. Y, en sentido contrario, las burlas más o menos atrevidas en la estela de **¿TELÉFONO ROJO?**... son contadas: **¡Que vienen los rusos!** (Norman Jewison, 1966), **M.A.S.H.** (Robert Altman, 1970). Resulta más común que los títulos críticos de su tiempo ostenten registros graves, como sucede en **Tempestad sobre Washington** (Otto Preminger, 1962), **Punto límite** (Sidney Lumet, 1964), **Siete días de mayo** (John Frankenheimer, 1964) y **Estado de alarma** (James B. Harris, 1965). Kubrick también había planteado su película en términos dramáticos, en sintonía con la novela de Peter George que le inspirase. Pero el humor -presente por otra parte en varias de sus realizaciones- acabó imponiéndose en el guión, dados los descubrimientos que iba haciendo acerca del funcionamiento delirante de las altas instancias militares y gubernamentales. El acierto de su apuesta fue total. A Kubrick cabe atribuirle, pues, la mejor sátira política del siglo XX.

Texto (extractos):

Diego Salgado, “Pánico nuclear y sátira”, en dossier “Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión” (parte 1), rev. Dirigido, diciembre 2015.

Christian Aguilera, **Stanley Kubrick: una odisea creativa**, libros “Dirigido por...”, 1999

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2018

Agradecimientos:

Manuel Trenzado & José Gutiérrez

Ramón Reina/Manderley

Patricia Garzón & Antonio Collados (Área de Recursos Gráficos y de Edición.UGR)

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

In memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

STANLEY KUBRICK

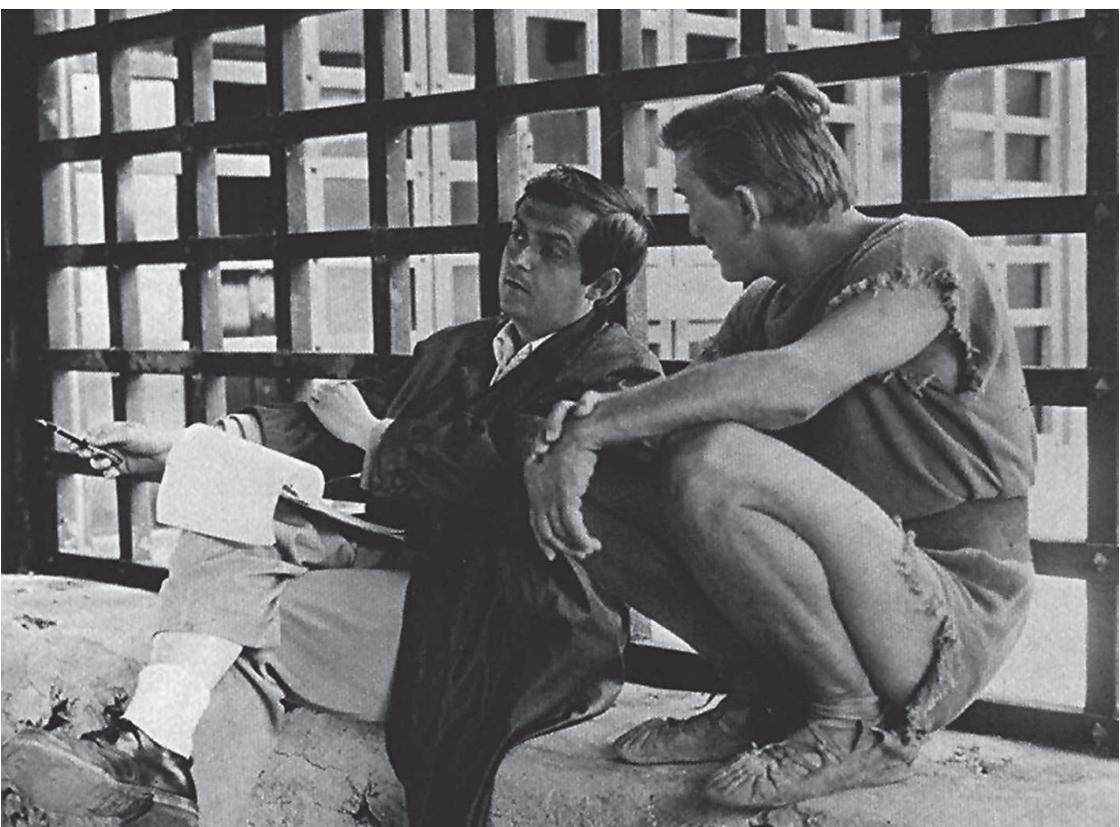
New York City, New York, EE.UU., 26 de julio de 1928

Harpenden, Hertfordshire, Inglaterra, 7 de marzo de 1999

FILMOGRAFÍA (como director)¹

- 1951** **Día de combate** (*Day of the fight*) [cortometraje documental]; **El padre volador** (*Flying padre*) [cortometraje documental]
- 1953** **MIEDO Y DESEO** (*Fear and desire*); **Los marineros** (*The seafarers*) [mediometraje documental].
- 1955** **EL BESO DEL ASESINO** (*Killer's kiss*).
- 1956** **ATRACO PERFECTO** (*The killing*).
- 1957** **SENDEROS DE GLORIA** (*Paths of glory*).
- 1960** **ESPARTACO** (*Spartacus*).
- 1962** **LOLITA**
- 1964** **¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ** (*Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb*).
- 1968** **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO** (*2001: a space odyssey*).
- 1971** **LA NARANJA MECÁNICA** (*A clockwork orange*).
- 1975** **BARRY LYNDON**
- 1980** **EL RESPLANDOR** (*The shining*).
- 1987** **LA CHAQUETA METÁLICA** (*Full metal jacket*).
- 1999** **EYES WIDE SHUT**

¹ [imdb.com/name/nm0000040/?ref_=nv_sr_1](https://www.imdb.com/name/nm0000040/?ref_=nv_sr_1)



En anteriores ediciones de
MAESTROS DEL CINE MODERNO
han sido proyectadas

(I) JOHN FRANKENHEIMER

(febrero 2011)

El hombre de Alcatraz (*Birdman of Alcatraz*, 1962)

El mensajero del miedo (*The Manchurian candidate*, 1962)

Siete días de mayo (*Seven days in may*, 1964)

El tren (*The train*, 1964)

Plan diabólico (*Seconds*, 1966)

Los temerarios del aire (*The gypsy moths*, 1969)

Yo vigilo el camino (*I walk the line*, 1970)

Orgullo de estirpe (*The horsemen*, 1971)



(II) FRANÇOIS TRUFFAUT

(noviembre -diciembre 2011)

Los cuatrocientos golpes

(Les quatre cents coups, 1959)

La piel suave *(La peau douce, 1964)*

Fahrenheit 451 (1966)

La novia vestía de negro *(La mariée était en noir, 1967)*

El pequeño salvaje *(L'enfant sauvage, 1970)*

La noche americana *(La nuit américaine, 1973)*

El último metro *(Le dernier métro, 1980)*

Vivamente el domingo *(Vivement dimanche!, 1983)*

François Truffaut, una autobiografía *(François Truffaut, une autobiographie, 2004)* Anne Andreu



(III) JEAN-LUC GODARD

(mayo 2013-abril 2014)

Al final de la escapada *(À bout de souffle, 1959/1960)*

El soldadito *(Le petit soldat, 1960/1963)*

El desprecio *(Le mépris, 1963)*

Lemmy contra Alphaville *(Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965)*

Pierrot el loco *(Pierrot le fou, 1965)*

Made in U.S.A. (1966)

Pasión *(Passion, 1982)*





(IV) ARTHUR PENN

(septiembre-octubre 2017)

El zurdo (*The left-handed gun*, 1958)

El milagro de Ana Sullivan (*The miracle worker*, 1962)

Acosado (*Mickey One*, 1965)

La jauría humana (*The chase*, 1966)

Bonnie y Clyde (*Bonnie & Clyde*, 1967)

El restaurante de Alicia (*Alice's restaurant*, 1969)

Pequeño gran hombre (*Little big man*, 1970)

La noche se mueve (*Night moves*, 1975)



(V) JERRY LEWIS

(enero 2018)

El terror de las chicas (*The ladies man*, 1961)

Un espía en Hollywood (*The errand boy*, 1961)

El profesor chiflado (*The nutty professor*, 1963)

(VI) STANLEY KUBRICK

(febrero 2018)

Miedo y deseo (*Fear and desire*, 1953)

El beso del asesino (*Killer's kiss*, 1955)

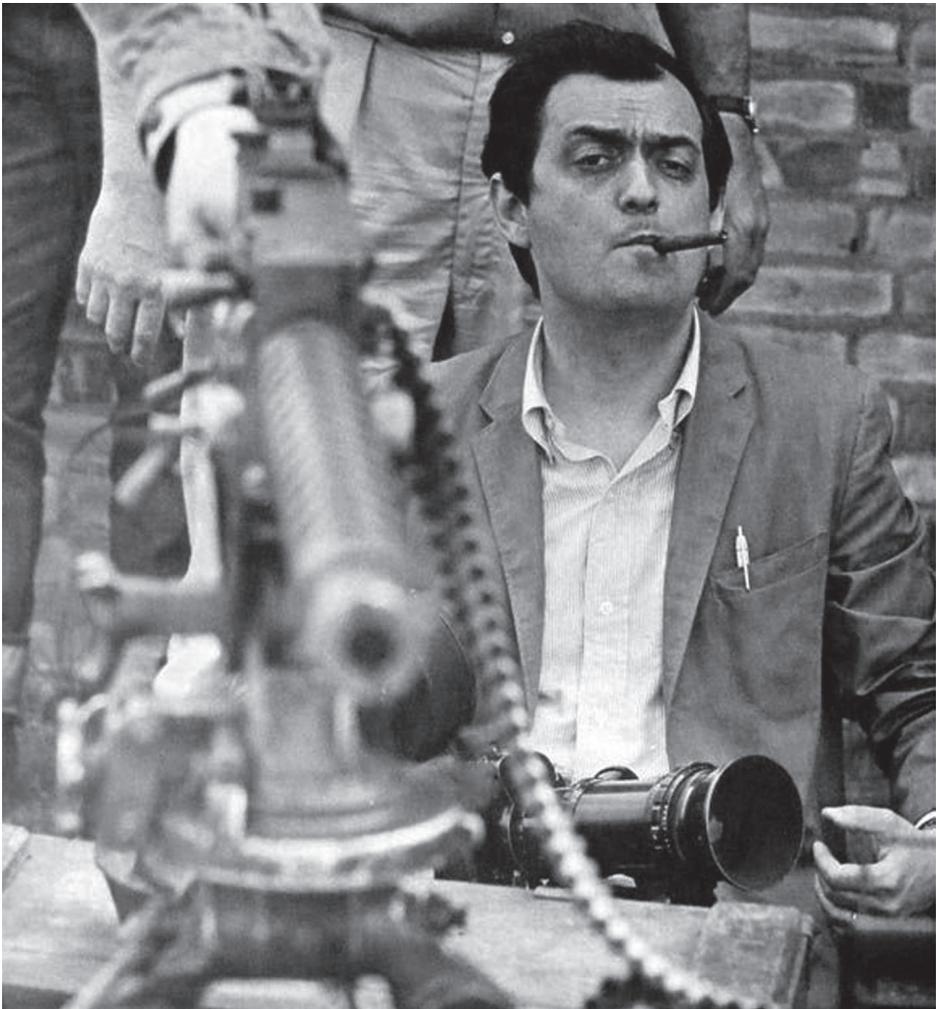
Atraco perfecto (*The killing*, 1956)

Senderos de gloria (*Paths of glory*, 1957)

Espartaco (*Spartacus*, 1960)

Lolita (1962)

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (*Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb*, 1964)





MARZO 2018

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):
STEVEN SPIELBERG (5ª parte)**

MARCH 2018

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII):
STEVEN SPIELBERG (part 5)

Martes 6 / Tuesday 6th 21 h.

INTELIGENCIA ARTIFICIAL (2001)

(ARTIFICIAL INTELLIGENCE: AI)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 9 / Friday 9th 21 h.

MINORITY REPORT (2002)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 13 / Tuesday 13th 21 h.

ATRÁPAME SI PUEDES (2002)

(CATCH ME IF YOU CAN)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 16 / Friday 16th 21 h.

LA TERMINAL (2004)

(THE TERMINAL)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 20 / Tuesday 20th 21 h.

LA GUERRA DE LOS MUNDOS (2005)

(WAR OF THE WORLDS)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 23 / Friday 23th 21 h.

MUNICH (2005)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la Sala Máxima de la
ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (Av. de Madrid). Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 22

Miércoles 7, a las 17 h.

EL CINE DE STEVEN SPIELBERG (IV)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
DESCARGA NUESTRO CUADERNO DE ESTE CICLO EN: lamadraza.ugr.es/publicaciones

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram