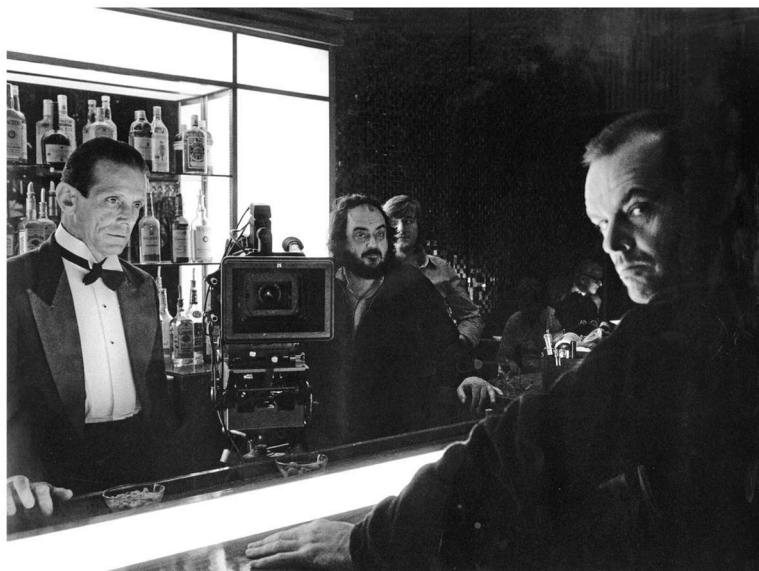


LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



FEBRERO 2019

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VI)

STANLEY KUBRICK

(Y 2ª PARTE)

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-
leseee con la
ridad que
lará satisfecho

ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
Inserta en el
o del Ejército
o el Gobierno
comandante de
Rodríguez 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 te
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 cit
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 hon
líquulas 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 2018-2019, cumplimos 65 (69) años.

FEBRERO 2019

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VI):

STANLEY KUBRICK (y 2ª parte)

FEBRUARY 2019

MASTERS OF MODERN FILMMAKING (VI):

STANLEY KUBRICK (and part 2)

Viernes 1 / Friday 1st 21 h.

2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO (1968) [150min.]

(2001: A SPACE ODYSSEY)

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

Martes 5 / Tuesday 5th 21 h.

2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO (1968) [150 min.]

(2001: A SPACE ODYSSEY)

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

Viernes 8 / Friday 8th 21 h.

LA NARANJA MECÁNICA (1971) [136 min.]

(A CLOCKWORK ORANGE)

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

Martes 12 / Tuesday 12th 21 h.

LA NARANJA MECÁNICA (1971) [136 min.]

(A CLOCKWORK ORANGE)

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

Viernes 15 / Friday 15th 21 h.

BARRY LYNDON (1975) [185 min.]

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

Martes 19 / Tuesday 19th 21 h.

EL RESPLANDOR (1980) [120 min.]

(THE SHINING)

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

Viernes 22 / Friday 22th 21 h.

LA CHAQUETA METÁLICA (1987) [116 min.]

(FULL METAL JACKET)

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

Martes 26 / Tuesday 26th 21 h.

EYES WIDE SHUT (1999) [160 min.]

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 27

Miércoles 6 de Febrero, a las 17 h.

EL CINE DE STANLEY KUBRICK (y II)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



Viernes 1 y Martes 5 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

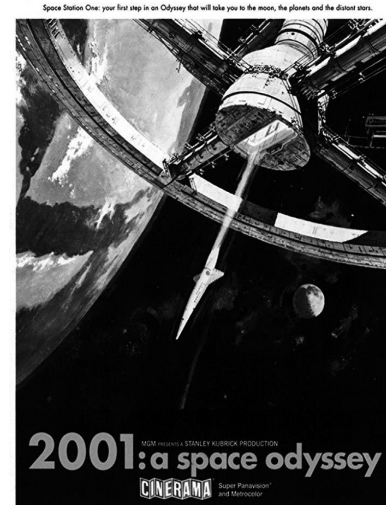
2001, UNA ODISEA EN EL ESPACIO

(1968) Gran Bretaña - EE.UU. 150 min.

Título Orig.- 2001: a space odyssey. **Director.-** Stanley Kubrick. **Argumento.-** El relato "El centinela" (*The sentinel*, 1948) de Arthur C. Clarke. **Guión.-** Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke. **Fotografía.-** Geoffrey Unsworth y John Alcott (2.20:1 Panavisión - Metrocolor & Technicolor). **Montaje.-** Ray Lovejoy. **Música.-** Temas de György Ligeti, Johann Strauss, Richard Strauss y Aram Katchaturian. **Productor.-** Stanley Kubrick y Victor Lyndon. **Producción.-** Hawks Films para Metro Goldwyn Mayer. **Intérpretes.-** Keir Dullea (*David Bowman*), Gary Lockwood (*Frank Poole*), Douglas Rain (voz de HAL 9000), William Sylvester (*doctor Heywood Floyd*), Daniel Richter (*Observador*), Leonard Rossiter (*Smyslov*), Vivian Kubrick (*hija del doctor Floyd*), Robert Beatty (*Halvorsen*), Margaret Tyzack (*Elena*).

Versión original en inglés con subtítulos en español

An epic drama of adventure and exploration



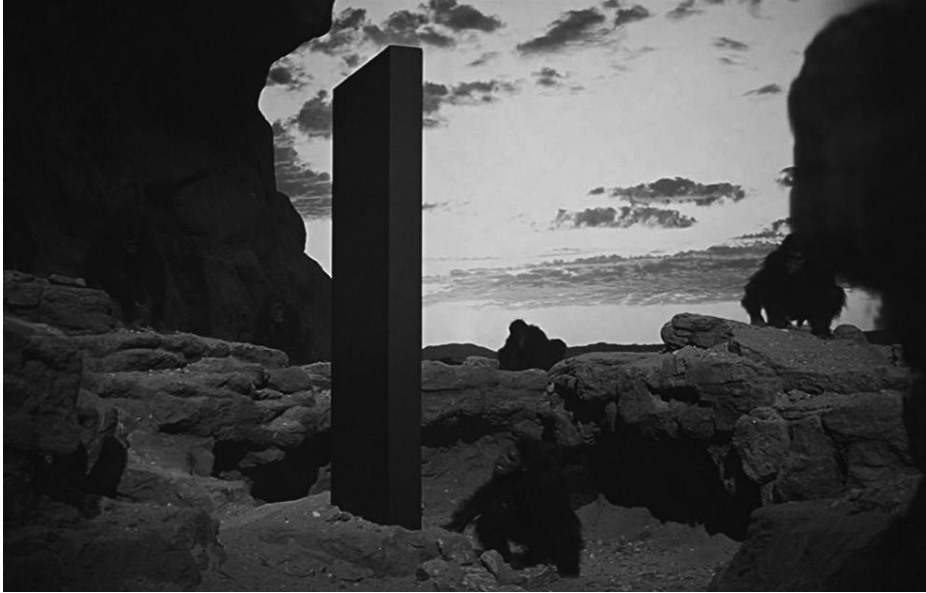
Película nº 11 de la filmografía de Stanley Kubrick (de 16 como director)

1 Oscar: Efectos visuales

*3 candidaturas: Director, Guión Original y
 Dirección Artística (Anthony Masters, Harry Lange y Ernest Archer)*

Música de sala:

2001: una odisea del espacio (2001: a space odyssey, 1968) de Stanley Kubrick
 Banda sonora original (no usada) compuesta por Alex North



“Con **2001** traté de crear una experiencia visual que trascendiera las limitaciones del lenguaje y penetrara directamente en el subconsciente con su carga emotiva y filosófica. Como diría McLuhan, en **2001**, ‘el mensaje es el medio’. El público tiene entera libertad de especular en torno al significado filosófico y alegórico de la película, pero no quiero trazar un mapa verbal de **2001** que todo espectador se crea obligado a seguir o pensar que no ha entendido la película. Siempre me ha parecido que la mejor táctica es dejar que la película hable por sí sola. (...) Ésta es mi teoría: el universo está habitado por la inteligencia. En un gran número de otros mundos, la vida y la inteligencia se crearon hace millones de años, y deben de existir civilizaciones capaces de hacer cosas (maestría completa, conocimiento total, energía pura) que nosotros sólo creemos posibles en Dios. El concepto de Dios, por tanto, está en el corazón de **2001**: los atributos de esas civilizaciones extraterrestres que pueden haber influido en nuestra evolución son los mismos que damos a Dios. Hemos tratado de dar una definición científica de Dios en **2001**. Si estos seres intervinieron alguna vez en los asuntos del hombre, sólo lo entenderíamos como algo mágico o divino. Ellos estarían tan alejados de nosotros como nosotros lo estamos de las hormigas”.

Stanley Kubrick

“Una película como **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO** pertenece a 1901 o incluso al mundo de Julio Verne. Está llena de chatarra del siglo XIX y de imaginería newtoniana.

Tiene pocas cualidades, si es que hay alguna, del siglo XX. Es natural, el público no es capaz de entretenerse con los conocimientos de su propia condición. Los peces no reflexionan sobre el agua”.

Marshall McLuhan

“Pienso que **2001** es una película magnífica. Una de las películas de fotografía más hermosa de la Historia del Cine. Desgraciadamente, hay escenas mal dirigidas y el diálogo es banal hasta el punto de extinguirse. Espero que no fuera esa la intención de Kubrick. Prefiero pensar que es más inteligente. Simplemente, creo que es un mal escritor puesto en el camino de otro maravilloso, que es Arthur C. Clarke.”

Ray Bradbury

“Nadie ha tenido, creo, el tiempo ni el dinero necesarios para crear los efectos visuales interesantes, para probar de presentar, de una manera realista, los personajes de ciencia ficción. No pienso que esta película tenga mucha cosa que ver con lo que se ha hecho antes. Creo que **2001** es más una historia mitológica, que una historia de ciencia ficción. Parece que haya mucha ciencia ficción en la película, pero... Algunas películas de ciencia ficción no exigen gran presupuesto: son las que la acción se sitúa sobre la tierra y donde los extraterrestres se parecen a los seres humanos: entonces el valor de la película depende enteramente del decorado. Lo que me ha impulsado a escoger este tema mejor que otro, es que muchos sabios y astrónomos creen que el Universo entero es habitado por la inteligencia. Lo piensan porque el número de estrellas en nuestra galaxia es de cien mil, y el número de galaxias en el Universo visible también es de cien mil, lo que hace que el número de soles en el Universo, sea de alrededor de cien mil veces cien mil. Su teoría es que la formación planetaria no está hecha de manera accidental sino de manera corriente y que la vida es una consecuencia inevitable: sobre un planeta situado en una órbita estable, ni muy caliente ni muy fría, al cabo de cierto tiempo -dos o tres mil años- la reacción química que junta los elementos de la vida, se produce por azar. La imaginación se desencadena libremente después que se considere lo que podría ser la evolución última de la inteligencia, no dentro de diez mil años ni dentro de cien mil, pero al cabo de millones de años. Ya que nuestro sol no es precisamente viejo. En un gran número de otros mundos, la vida, la inteligencia, fueron creados hace mucho tiempo.

También lo que me fascinó, es lo que desde que uno prueba a imaginar las capacidades de inteligencia dentro de un millón de años, se da cuenta de que la vida llegará a tener varios niveles.

Los químicos piensan que se puede parar químicamente el envejecimiento de las células e incluso volver hacia atrás. Esto constituye la primera etapa, dentro de trescientos, quinientos años. En una segunda etapa, dentro de diez o cincuenta mil años, las máquinas inteligentes



tendrán el primer papel sobre el planeta, ya que todas las experiencias que todas las criaturas biológicas podrán conocer, serán vividas por las máquinas. Tendremos un mundo en donde las máquinas serán más libres que los propios hombres, porque no estarán limitadas por sus experiencias personales, pero dispondrán de toda la experiencia que sea posible registrar. En esta etapa final, se desembocará a entidades que tendrán conocimiento total y podrán volverse seres de energía pura, espíritus en cierta manera. Tendrán una potencia casi divina. Esto es lo que me ha fascinado en el tema; es el fondo de la película y su razón de ser.

La película está basada sobre una sola novela de Arthur Clarke, pero se puede decir que la secuencia con los monos constituye una historia, la de la luna otra, las relaciones con HAL y el asesinato de HAL son una tercera y el final una cuarta. Yo diría que es un documental mágico en cuatro partes. También he probado de hacer en cierto modo, que no se diga nada importante en los diálogos y que todo lo que sea importante sea traducido visualmente o en términos de acción. Esto es todo, aunque el final sea bastante alusivo y que la mayor parte de los espectadores, si se les pregunta son incapaces de explicar y con este motivo preguntan qué es lo que significa. Se puede entrar en contacto a nivel psicológico y emocional con mucha gente que, por su nivel cultural y por su intelectualidad, no deberían interesarse por el tema de la película. En cambio reaccionan muy bien y quedan muy emocionados. Sin embargo creo que si las mismas cosas estuvieran dichas de forma verbal -por muy bien dichas que estuvieran- todas las barreras culturales se opondrían y rechazarían estas ideas.

Si un tigre naciera con una inteligencia genial, esto no habría sido un criterio de selección, ya que un tigre no tiene ninguna necesidad. Se desenvuelve muy bien: tiene colmillos, garras, una espesa piel, ve en la oscuridad. En cambio las criaturas que se muestran en la película estaban en un mundo completamente hostil: el bosque estaba disecado durante la prehistoria -casi diez millones de años- y los seres no tenían dones naturales: ni colmillos, ni garras, ni corrían muy de prisa y no tenían nada de especial. El uso de la herramienta y de las armas llegó a ser un criterio de selección muy importante ya que permitía servirse de una manera eficaz. Y como las mutaciones tenían lugar en los mismos seres que eran más inteligentes, la inteligencia siempre ligada a la utilización de la herramienta o del arma, llegó a ser un criterio importante de selección; la inteligencia solamente ejercía su superioridad sobre los otros seres para sobrevivir, y esto les permitía un número de aplicaciones que se volvieron cada vez más complicadas y condujeron a la cooperación social. También me parece que estos útiles han hecho de la inteligencia un elemento esencial de la evolución y la más importante de las cualidades del hombre. Georges Bernard Shaw dijo: 'El hombre tiene la fuerza de sus armas'. Si se mira bien, el amor que tenemos por nuestras herramientas y nuestras armas, sea un coche, un revólver, es inegable. Las máquinas son bonitas, huelen bien. Existe una relación muy profunda entre ellas y nosotros. En la técnica espacial, los dibujantes dicen de un ingenio mecánico que es "sexy". Pienso que todo el mundo estaría de acuerdo en decir que hoy en día, la técnica ha progresado más deprisa que los valores morales y que el hombre ha creado, ahora, los medios de destruirse a sí mismo, sin haber encontrado una manera profunda de resolver sus problemas. Pero de otro lado, no pienso que sea inevitable. No puedo imaginar que los hombres se destruyan los unos a los otros. Estoy seguro que algunos serán destruidos, quizá nosotros, pero no todo el mundo.

Sobre la música quiero decir varias cosas. La música aporta aspectos que no están en la imagen. Por ejemplo: cuando el astronauta gira alrededor del vehículo espacial, pienso que sin esta música triste y dando una impresión de soledad, se habría podido pensar: ¡qué bonito es ese mundo! La música de Strauss es adecuada porque es bonita, pero generalmente se la ha asociado a cosas banales. Pero cuando es dirigida por Herbert van Karajan, resulta muy agradable. Subraya el aspecto gracioso de las cosas humanas de esta época, y al mismo tiempo no aparece como futurista, ya que en la época donde se instalarán hoteles Hilton en las estaciones espaciales, su música no parecerá extraña, ni futurista."

Stanley Kubrick

Febrero de 1964. Stanley Kubrick sostiene una reunión informal con Roger Caras, director de publicidad de la Columbia y amigo personal del prestigioso novelista de ciencia ficción y astrónomo Arthur C. Clarke. En ella desvela su intención de abordar un tema sobre el espacio para su siguiente proyecto. Un mes después, remite una carta a Clarke, quien había fijado



su residencia en la isla de Sri Lanka (antigua Ceilán), rodeado de animales de todas clases y disfrutando de su afición por el submarinismo. Clarke parecía tener presente un párrafo de su libro “El fin de la infancia” (1954) –un manual que ejercería una considerable influencia en el redactado de **2001**- que contravenía su forma de trabajar en solitario en medio de una isla del Océano Índico: “pocos artistas progresan en la soledad, y nada es más estimulante que el encuentro con mentes de intereses parecidos”. El contenido de la carta interesó a Clarke, quien aprovechó un viaje a Nueva York para reunirse con Kubrick. El entusiasmo que le había producido el visionado de **¿Teléfono Rojo?, volamos hacia Moscú** invitaba a un buen punto de partida, que se vería corroborado por la erudición mostrada por Kubrick ante una mente no menos privilegiada como la de Clarke. Las reuniones se dilataron por espacio de varias semanas incluyendo visitas a galerías de arte, y el descubrimiento o repaso de varios títulos de la ciencia ficción que abordaran la presencia del hombre en otros planetas. Sin embargo, no había un film que sirviera ni tan siquiera de referente válido. En este intercambio de ideas surgió la posibilidad de tejer un relato tomando como partida “El centinela”, una historia del propio Clarke, cuya edición era de 1948. (...) En este intensivo periodo de búsqueda de referentes filmicos surgieron diferencias de criterio entre Kubrick y Clarke. Sin tratarse de un director elitista, sino más bien ecléctico en sus gustos cinematográficos, Kubrick cuestionaba la admiración que sentía Clarke por títulos como **La vida futura** (1936) o **La guerra de los mundos** (1953), basadas en sendos relatos de H. G. Wells. (...)



(...) La Metro Goldwyn Mayer se había convertido en la única *major* capaz de respaldar un proyecto de seis millones de dólares de inversión y de dos años de rodaje, ya que su rival más importante, la Twentieth Century-Fox, aun lastraba el enorme fiasco económico de **Cleopatra** (1963). Kubrick se había inspirado en el título original de **La conquista del Oeste** – *How the West Was Won* – para presentar a los directivos de la Metro su proyecto, bautizado como *How the Solar System Was Won*. (...)

(...) 18 de marzo de 1965. Alexei Leonov, miembro de la nave aeroespacial soviética “Voskhod 2”, permanece unos minutos en contacto con un espacio ingrávido (...).

-

(...) La intención de Kubrick era desarrollar simultáneamente la novela y el film. De esta forma simbiótica de trabajar surgió el corpus de una obra que, amén de su lejano contacto con “El centinela”, se vería influida por el volumen de Joseph Campbell “The hero with a thousand faces” y sobre todo por “El fin de la infancia”. (...) Antes de basarse en “El centinela”, Kubrick barajó incluso la idea de servirse de “El fin de la infancia” como fuente de inspiración principal. Pero había un mensaje utópico-filosófico que desaconsejaba cualquier intento de adaptación cinematográfica plausible. Muchas de las predicciones de Clarke sobre un mundo del siglo XXI plasmadas en “El fin de la infancia” han cobrado carta de naturaleza en nuestros días (...)

Por tanto, la elección de Clarke para escribir la historia de **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO** no podía ser más acertada, ya que prevalecía en su mente una visión de futuro imprescindible para conducirnos a una sociedad lo más real posible de los albores del siglo XXI. Pero, al margen de estas connotaciones futurísticas, Clarke y Kubrick se sirvieron de “El fin de la infancia” para resolver la parte final del film. (...) En el tercer capítulo del libro -titulado “La última generación”-, Clarke aventura que el Homo Sapiens es el último eslabón de la cadena evolutiva del hombre. (...) Por otra parte, el concepto de la transformación del Homo Sapiens en un ser superior también había sido propuesto por Arthur Koestler en su ensayo “The Trail of the Dinosaur” (1955). A partir de entonces, Kubrick siempre tuvo como punto de referencia literario y filosófico a Koestler. (...) Tanto “El fin de la infancia” como “The Trail of Dinosaur” no aparecen en los créditos del film. Tan sólo figura “El centinela” como única fuente de inspiración literaria para **2001**, si bien lo antes señalado, parece rebatir esta idea generalizada en exceso. “El centinela” había sido el título asignado para una novela breve que relata las vicisitudes de una expedición interplanetaria que tiene como objetivo el estudio de una zona montañosa (Mare Crisum) en la superficie lunar en septiembre de 1996. En lo alto de una montaña de tres mil metros se encuentra la enigmática estructura que serviría de inspiración para el célebre monolito de **2001**: *“era una estructura translúcida, burdamente piramidal, de dos veces la altura de un hombre, encajada en la roca como una gigantesca gema facetada”*. Durante la redacción del guión, Clarke y Kubrick convinieron en transformar esta figura piramidal en una forma monolítica opaca, pero preservaron la misma significación que presenta en “El centinela”. La idea de Clarke y Kubrick de esta “transformación” obedecía al hecho de que no hubiera ningún indicio que invitara a considerarla una estructura concebida por el propio hombre. Si se hubiera mantenido la forma piramidal, la asociación con la civilización egipcia sería demasiado obvia. (...) La clave que encierra el mensaje críptico de **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO** tiene en la lectura de la parte final de “El centinela” su explicación: *“aquellos exploradores debieron de haber observado la Tierra, sobrevolando la estrecha franja entre los hielos y el fuego, y llegado a la conclusión de que aquél debía de ser el hijo predilecto del Sol. Allí, en un remoto futuro, surgiría la inteligencia; pero ante ellos quedaban aún innumerables estrellas por explorar, y nunca regresarían por aquel mismo camino. Así pues, dejaron un centinela (monolito), uno de los millones que deben de existir esparcidos por todo el universo, vigilando los mundos en los cuales vibra la promesa de la vida. Era un faro que, a través de todas las edades, señalaba pacientemente que nadie lo había descubierto aún”*. (...)

(...) Durante la primera fase del rodaje de **2001**, Kubrick y Clarke no parecían ponerse de acuerdo con la resolución del film. De hecho, novela y film difieren en su parte final, pero Kubrick trató de armonizar el discurso de **2001** con un final en el que sí caben numerosas interpretaciones. La hipotética llegada de los “superseñores” o “superhombres” -tal como lo definiría Nietzsche- al planeta tierra, ¿supondría el fin de la civilización humana, o bien, como plantea

El planeta de los simios, una raza supuestamente inferior filogenéticamente -el Homo Sapiens- dominaría a seres dotados de mayor inteligencia -los “superhombres”? Es uno de los interrogantes que plantea un film con múltiples ramificaciones intelectuales. (...)

-

(...) Integrado dentro del mismo libro que “El centinela”, “El pacifista” es otro de los relatos que sirvió de fuente de inspiración para **2001**. Al igual que “El fin de la infancia”, Clarke plantea en este cuento de apenas trece páginas la lucha que se establece entre la máquina y el hombre. (...) El origen del término *HAL 9000* ha comportado una cierta confusión, ya que la lógica hacía pensar en las letras precedentes a IBM. No obstante, Kubrick se apresuró a negar la evidencia y a atribuir el origen de *HAL 9000* a la computadora Heuristically Programed Algorithmic. (...) La relación hombre-máquina es uno de los elementos que vertebran el discurso de la obra del director neoyorquino. (...) El enfrentamiento entre *Dave Bowman* y *HAL 9000*, en este sentido, representa la quintaesencia de la obra kubrickiana. El realizador de **Atraco perfecto** cuestiona el exceso de tecnificación de nuestra sociedad, al punto de desarrollar sistemas integrales en una computadora para que emule sentimientos o estados de ánimo propios de la raza humana. Este hecho permite que los individuos estén a expensas de la tecnología. *HAL 9000* representa el máximo exponente de la perfección, pero sin embargo está sujeta a error debido a que su creador ha sido un hombre, un ser falible por naturaleza. Kubrick no se opone a los avances tecnológicos -no en vano, éstos hacen posible que el hombre viaje con destino a la luna o a otros planetas como Júpiter-, sino que trata de cuestionar el exceso de servilismo del hombre en relación a la máquina. El hecho de que *HAL 9000* reproduzca, en la medida de lo posible, el pensamiento y la capacidad de razonamiento humano, hace que posea, por ejemplo, la facultad para mentir (...).

(...) Keir Dullea (*David Bowman*) contaba: *“después de rodar las escenas de la desconexión de HAL 9000, donde se entra dentro de aquel mundo silencioso por espacio de veinte minutos, Stanley Kubrick creó un ambiente parecido al que se hacía en las películas mudas. El director en lugar de utilizar la música prevista para la película, se sirvió de la “Sinfonía Antártica” de Ralph Vaughan Williams, que era muy misteriosa. Entonces, actuaba en función de esta música y después Kubrick la sustituyó en el montaje final”*. Este ambiente de distensión (...) se percibe también en la elección de la voz de la computadora, según sigue relatando Dullea: *“en un principio querían buscar a un actor inglés para hacer la voz de HAL 9000. Encontraron a Nigel Davenport, pero cuando Kubrick vino, no le gustó aquel acento británico, le pagó y le despidió. Más tarde, durante la postproducción se puso la voz de un canadiense -Douglas Rain, después de valorar su labor como narrador en el documental Universe- que es la que finalmente ha quedado en el montaje final”*. (...)



(...) La principal preocupación de Stanley Kubrick durante la fase de preproducción era acercarse lo máximo posible a un concepto de realidad. Por consiguiente, la primera elección de Kubrick iba encaminada a encontrar los técnicos aptos para llevar a término un proyecto de estas características. Dos ex miembros de la GARC (The General Astronautics Research Corporation) que habían recalado en la NASA, Harry Lange y Frederick Ordway ejercieron de diseñador de las naves espaciales y de consultor técnico, respectivamente. (...).

(...) Diciembre de 1966. Edward H. White se convirtió en el primer astronauta en permanecer fuera de una nave espacial. Esta nueva conquista, que se integraba dentro del proyecto "Gemini" -la segunda fase del programa "Apolo"- daba pautas para el estudio del

comportamiento del hombre en un espacio ingravido, tal como reclamaba algunas de las secuencias de **2001** (la salida de Gary Lockwood de la B-Power). El grado de realidad que ofrecen estas escenas también se contemplan en algunos de los momentos más impactantes del film: las actividades cotidianas que desarrollan los astronautas en la plataforma circular de la "Discovery". Para crear esta serie de efectos visuales, se construyó una rueda centrífuga de proporciones gigantescas (veinte metros de diámetro por diez metros de ancho). (...) Kubrick reemplazó el diseño de Saturno por el de Júpiter -el planeta más grande del sistema solar-. Eso obligó a trabajar sin unos patrones reales, ya que se desconocían muchos aspectos externos del planeta Júpiter.

De hecho, no sería hasta el 9 de julio de 1979 cuando la "Voyager II" aportara, por primera vez, imágenes fotográficas detalladas de las cuatro lunas de Júpiter, que distan mucho de las maquetas proyectadas de este inmenso planeta -trescientas veces superior al tamaño de la tierra- en **2001**. (...)

(...) Otro de los campos de batalla del film se dirimía en el apartado de los efectos especiales y ópticos. En buena medida, **2001** se convirtió en un título pionero en la confección de los efectos ópticos, que requerían de un proceso casi artesanal. En el capítulo de la simulación de vuelo, el concurso del joven canadiense Douglas Trumbull será determinante (...).

(...) Otoño de 1967: se ruedan las escenas de los simios con la participación de mimos y bailarines profesionales. El tiempo invertido para la confección de **2001** resultaba ciertamente incalculable. Como muestra de esta ingente labor, la escena final del nacimiento del bebé concebida por la diseñadora Liz Moore -uno de los iconos del film, junto con las ilustraciones de las naves espaciales a cargo de Robert McCall-, que en pantalla apenas se traduce en diez segundos, requirió de unas ocho horas de filmación. (...)

(...) En última instancia, Kubrick tomó la determinación de eliminar un prólogo rodado en blanco y negro que comprendía declaraciones de eminentes científicos, teólogos y filósofos. De esta forma, Kubrick intentaba dotar a la historia de un sentido más visual, evitando que un exceso de retórica o la recreación de aspectos colaterales al núcleo argumental desvirtuaran el objetivo propuesto. (...)

(...) La idea inicial de Kubrick siempre había sido utilizar música clásica. Después de una proyección privada en la que no se había incluido el *soundtrack*, Kubrick sugirió la inclusión de partituras clásicas, pero los productores descartaron esta opción. Así pues, Kubrick, que en un principio había tanteado incorporar la obra "Carmina Burana" de Carl Orff -también autor de una ópera fantástica denominada "Der Mond" (La Luna)-, se decidió por contratar a Alex North. El compositor de Pennsylvania ya había trabajado con Kubrick en **Espartaco**. Finalmente, después de una decisión unilateral adoptada por Kubrick, se adaptaron para la película te-

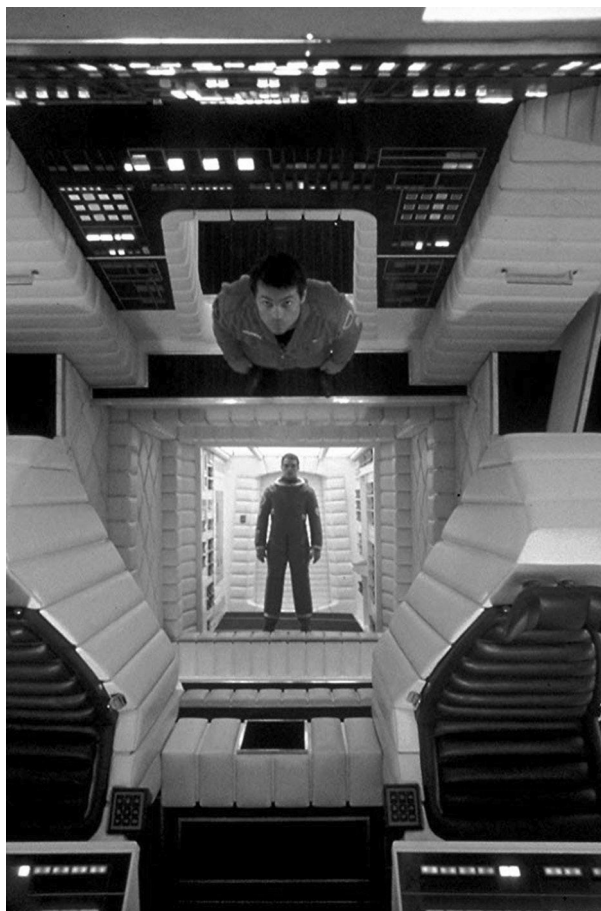


mas de compositores consagrados de la música contemporánea. Una lista completa de estos compositores incluye a Johann Strauss, Richard Strauss, Aram Kachaturian y György Ligeti. La música de estos grandes compositores sirvió a priori a Kubrick para montar las secuencias de **2001**. La decisión de que la banda sonora final estuviera constituida por los mismos temas que habían servido de referencia para el montaje fue exclusiva del director. Kubrick había barajado otra posibilidad: adaptar extractos de la “Tercera Sinfonía” de Gustav Mahler. Frank Cordell –compositor de **Tres vidas errantes** (1960)- se había encargado de esta tarea, pero acabaría siguiendo los pasos de North.

2001 está abierta a la interpretación personal e individual. Para cada signo visual existe un significado en la memoria de cada individuo, pero que no significa nada por sí mismo. La música no está exenta de esta subjetividad, pero en este caso ya tiene un significado que le es inherente. Los temas seleccionados por Kubrick poseen ya una historia, pues fueron concebidos con un fin concreto, en un determinado contexto. Así, quien conozca esa historia y ese contexto no puede más que establecer una conexión entre lo que está viendo en la película y lo que la música representa en sí misma. No obstante, esto no invalida la intención del director, ya que esa música presupone algo en cuanto se conoce, pero carece de significado para quienes nunca han oído hablar de ella. Un ejemplo de lo expuesto puede ser “Así habló Zaratustra”, un poema sinfónico de Richard Strauss basado en un programa filosófico, concretamente es un comentario musical a Nietzsche y que podría suponer la piedra roseta para descifrar el film. En este caso, las ideas de este filósofo del siglo XIX sirvieron de estímulo para

la imaginación de Strauss. Tiene, pues, un sentido intrínseco, que además ha ido sumando diversas connotaciones a lo largo del tiempo (Strauss simpatizó en un principio con el partido nazi, aunque después se desligara de él). “Así habló Zaratustra” aparece en **2001**, por primera vez, al principio de la película, con los títulos de crédito, en forma de obertura. Pero no es una obertura cualquiera, pues ya formaba parte de una obra anterior. El libro que inspiró a Strauss cuenta cómo el profeta Zaratustra desciende entre los hombres para salvarlos e iluminarlos. En la película de Kubrick aparece en tres ocasiones el misterioso monolito que también se muestra al hombre en los diferentes estadios de su naturaleza. Debemos interrogarnos acerca de si existe una correspondencia entre el Zaratustra de Nietzsche y el monolito de Kubrick. Nada ha comentado Kubrick al respecto, pero parece querer anunciar a través de la música de Strauss lo que vamos a ver en el film. El Zaratustra de Nietzsche presenta tres metáforas: el camello, que recibe la herencia; el león, que siembra la destrucción, y el niño, que crea nuevas realidades. No parece fruto de la casualidad que estas tres etapas se correspondan con las que se suceden en la película, sobre todo la última, más manifiesta, encarnada en el feto que, efectivamente, parece augurar nuevas realidades, un nuevo comienzo. En este caso la música serviría de referencia, al igual que el himno francés, acompañando los títulos de crédito, ya nos situaba en un lugar concreto en **Senderos de gloria**. La música de Richard Strauss es de sublime grandilocuencia, parece el preludio, la anunciación de una aventura, de una odisea. Ésta es su función más denotativa, más al alcance de todo el mundo, que actúa a modo de cliché. (...) (...) De György Ligeti, un compositor experimental de notable influencia en la música del siglo XX, toma tres piezas. Los propios nombres de las piezas ya son sugerentes *per se*: “Lux Aeterna”, “Atmospheres” y “Requiem for soprano, mezzo soprano, two mixed choirs & orchestra”. La música de Ligeti acompaña cada una de las apariciones del monolito, y alude a la forma en que es percibido por el sujeto. Por tanto es una música subjetiva, pero no desde el punto de vista del espectador, sino de los personajes. Casi podemos hablar de una fenomenología de la música en relación a la imagen. Esta música produce un efecto sobrecogedor sobre quien la escucha, y aún más si no estamos habituados a ella. Se mezclan las sensaciones: miedo, belleza, desconcierto. Justo lo que la aparición del monolito sugiere, o más exactamente, debe sugerir. Miedo, belleza, desconcierto, cualidades todas ellas que caracterizan la idea del “más allá”, tanto el “más allá” religioso, en sintonía con lo dicho anteriormente sobre Zaratustra, como la presencia extraterrestre, otra de las posibilidades.

(...) Kubrick también tomó el adagio de la suite “Gayane”, obra de Kachaturian. El adagio ilustra cómo se desarrolla la vida en la nave, ralentizando el ritmo de las imágenes e imprimiéndoles un cierto dramatismo que se halla ya en la propia música y que se hace extensible a la secuencia del film. Parece explicitar la nostalgia que sienten los tripulantes, es una música que sale de dentro de cada uno de ellos y que a su vez refleja un sentimiento común. Austeridad, por el áspero tratamiento de las cuerdas; conflicto, por el contrapunto que se produce entre las voces; nostalgia, por el contrapunto entre la propia música y la imagen. (...)



2001, por su música, es heterogénea en su forma pero homogénea en su contenido. Quizás el ejemplo en donde mejor se aprecia lo hasta aquí dicho es en la secuencia en la que las naves espaciales parecen estar bailando un vals entre ellas al son de “El Danubio azul” de Johann Strauss. Si no estuviéramos escuchando “El Danubio azul”, las naves no danzarían, simplemente se desplazarían por el espacio. Es la música la que les da este movimiento circular a modo de vals. Pero no es sólo el ritmo ni el compás de tres por cuatro característico del vals lo que las mueve, sino “El Danubio azul” mismo con toda su historia. De ahí que Kubrick no quisiera sustituirlo por el tema que había compuesto Alex North. (...)

(...) La llegada del hombre a la luna el 16 de julio de 1969 -Neil Armstrong, Michael Collins y Edwin E. Aldrin fueron el trío de tripulantes del “Apolo 11”- tuvo un extraordinario efecto publicitario adicional para la película (...)

(...) Steven Spielberg, George Lucas, James Cameron, John Carpenter o Christopher Nolan fueron algunos de los futuros directores que proclamaron su admiración y advirtieron la influencia por un film que asimismo contó con una nutrida representación de fans entre los realizadores que estaban en pleno auge en esos años: Federico Fellini (“*He visto 2001 y siento la necesidad de transmitir la emoción y entusiasmo que me ha producido*”), Roman Polanski, Mike Nichols, Franco Zeffirelli o John Boorman. Aunque no todos: Michelangelo Antonioni (“*2001 no termina de gustarme. Es una película muy hermosa tanto visual como técnicamente, pero no estoy de acuerdo con Kubrick. No comprendo exactamente lo que dice sobre la tecnología. Pienso que se confunde*”). Y también a figuras de la música, como Mick Jagger o John Lennon -el cantante de los Beatles incluso proclamó haber visto **2001** cada semana-. (...)

(...) Pensar que Kubrick y Clarke no acertaron plenamente en la escenificación de un futuro de principios del siglo XXI, deviene una mera anécdota frente a la grandeza de **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO**, entendida como una obra de referencia, no tan sólo circunscrita en el terreno de la ciencia ficción, ni tan siquiera en el ámbito cinematográfico, sino como una de los mayores fenómenos culturales del siglo XX. (...)

Texto (extractos):

AA.VV., Estudio “Stanley Kubrick”, rev. Dirigido, nº 1, octubre 1972.
 Christian Aguilera & Jaime Carreras, **Stanley Kubrick, una odisea creativa**,
 Libros Dirigido, serie Mayor, nº 9, Barcelona 1999.

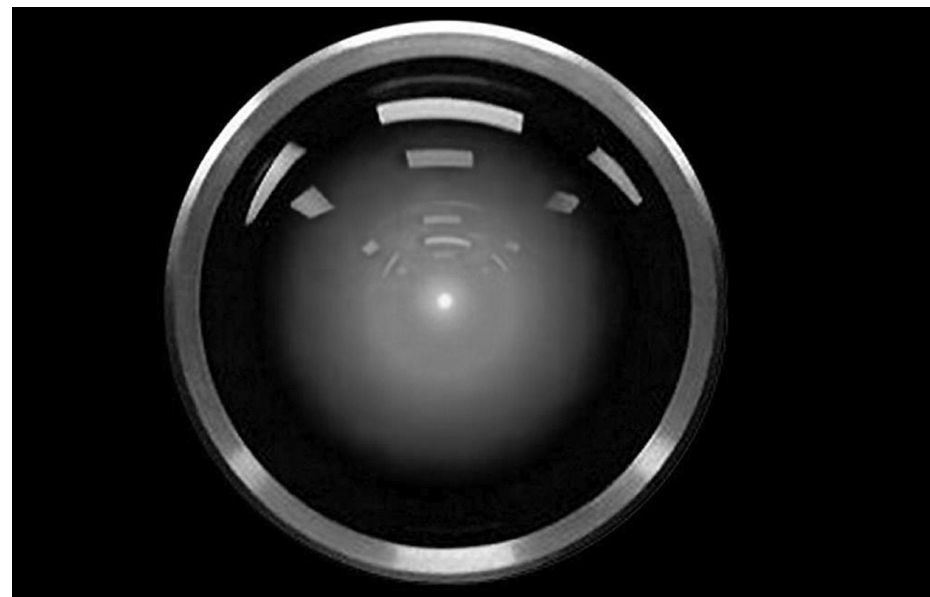
Las lecturas de una película como **2001** han sido muchas, muy diversas y desde luego no todas acertadas (...) sobre todo por parte de aquéllos que no entienden el film o que lo consideran como una alegoría confusa y abierta a la interpretación que a cada cual le plazca. **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO**, supone la obra cumbre en la filmografía de su director al condensar, de la forma más abstracta posible, todas las ideas y preocupaciones vitales e ideológicas de Kubrick, a la vez que plasma de manera definitiva su concepción, más elaborada de lo que supone el hecho y la experiencia cinematográfica. La inmortalidad (el deseo de acceder a ella) está en la base del film, pero planteada no como una explicación mágico-religiosa del destino último de la humanidad, sino como la consecuencia definitiva de la evolución del hombre, utilizando como motor de la misma el único elemento válido, la inteligencia.



Frente a la idea de Dios y al deseo de perdurar a través de un sistema mítico-ideológico basado en elementos irracionales, Kubrick opone la inmortalidad como logro definitivo del pensamiento humano, dándose a sí mismo una salida ante su miedo a la muerte, pero basada en parámetros racionales.

Pero lo que sitúa definitivamente a **2001** entre las grandes obras maestras de la Historia del Cine es la forma con la que Kubrick decide expresar estas ideas a través de un sistema visual específicamente cinematográfico, en busca de una experiencia no verbal, en paralelismo con otras formas de expresión artística cuya especificidad está claramente definida, como es el caso de la música. Este es, a su vez, el mayor problema que plantea la película de cara a su comprensión, frente a un público (al menos una parte) capaz de entender ideas abstractas que son verbalizadas, pero absolutamente incapaz (en su inmensa mayoría) de hacerlo mediante un sistema complejo de imágenes (que supone el hecho cinematográfico en su esencia) para cuya lectura no han sido educados.

La presencia y función del monolito, que responde en sus medidas al cuadrado de los tres primeros números naturales, es el mejor ejemplo de las barreras que plantea esta película a muchos de sus espectadores. La lectura de su presencia nunca puede ser literal, puesto que viene a ser una abstracción de un concepto que no puede o, mejor aún, que no quiere ser verbalizado. Sin embargo, bastaría con un análisis detenido de sus apariciones para comprender su significación y la importancia que tiene en la articulación del sentido de la película.



Tras la aparición del monolito en la oscuridad en la que duermen los homínidos protagonistas de la primera parte de **2001**, observamos el primer salto evolutivo de los tres que se muestran en el film. La película deja muy claro que, en este caso, es el monolito la representación del nacimiento de la inteligencia en el mono tras el temor inicial frente a la presencia del mismo, uno de ellos terminará tocándolo, para acabar Kubrick la secuencia con un contrapicado del monolito sobre el que se ve el sol naciente de la mañana. Inmediatamente después, veremos al mismo mono recogiendo alimento del suelo cerca del esqueleto de un tapir. Tras un breve inserto de la imagen del monolito que servía de cierre a la secuencia anterior, el mono empezará a golpear con uno de los huesos este esqueleto, y Kubrick nos ofrecerá otros dos insertos ralentizados de un tapir cayendo muerto. La siguiente imagen nos muestra a toda la tribu comiendo carne de tapir por primera vez.

La anterior secuencia, aparte de ser una de las mejor planteadas desde el punto de vista conceptual y de puesta en imágenes en la Historia del Cine, contiene elementos claves que se relacionan con la última parte del film, cerrando el sentido del mismo. Así, el monolito se comporta como energía pura, puesto que ni se crea ni se destruye, sino que se transforma de manera continua: aparece en la roca que sirve de refugio a los homínidos y, cumplida su función, desaparece. Mas tarde, será la puerta de *Bowman* hacia un nuevo estadio de la existencia (se alineará junto a los tres planetas permitiendo el inicio del viaje definitivo de *Bowman*), y será en presencia de éste cuando el astronauta se transforme (palabra que parece definir mejor lo que ocurre, frente a la opción de la muerte y resurrección) en un feto, que en un travelling subjetivo, o al menos que se puede entender como



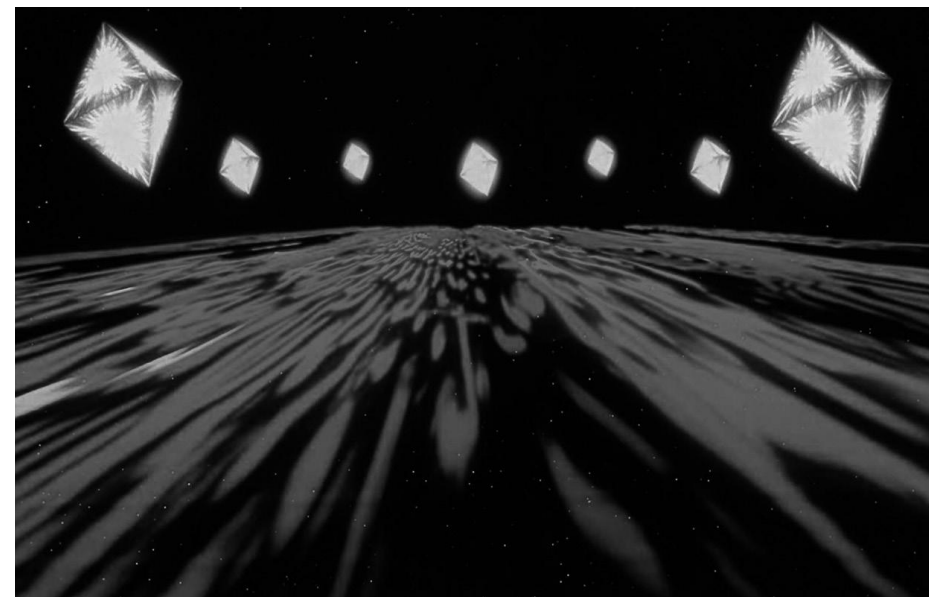
tal, se dirige hacia el monolito fundiéndose con él y permitiendo de esta forma el salto evolutivo final, con la abolición de la muerte.

Muchos temas quedan en el tintero: la violencia como paso decisivo en el proceso evolutivo (los monos, erectos ya, no olvidemos, contra otros monos; *HAL* contra la tripulación; *Bowman* asesinando a la computadora como paso previo al inicio de su viaje), la humanización / deshumanización de la computadora / hombre, la representación abstracta y estilizada que ofrece el film del origen y evolución de la humanidad. Pero es que una película como **2001** no puede ser condensada en unas pocas líneas, aunque sí asegurará a su creador un puesto de inmortal privilegio en la mente de todos los espectadores dispuestos a internarse en la riqueza y complejidad de la misma. Finalmente, Kubrick encontró la forma de soslayar su tan temida muerte.

Texto (extractos):

José Antonio Jiménez de las Heras, "2001", en especial "Cine Fantástico", rev. Dirigido, mayo 1999.

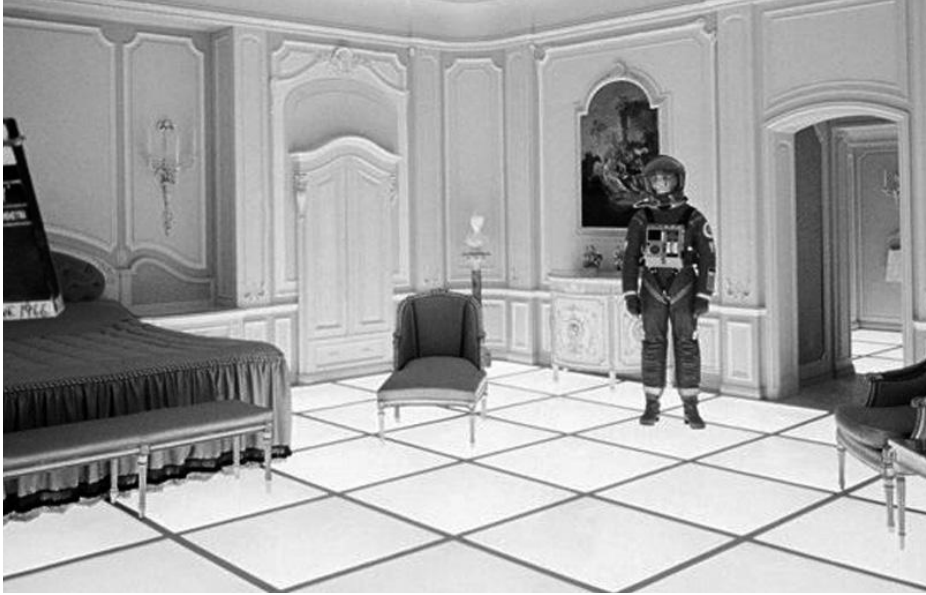
Todavía hoy, medio siglo después de su estreno, **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO** continúa siendo una de las mejores películas de su autor y, sin duda, una de las más importantes de la Historia del Cine. Su importancia, sin embargo, no radica en su revolucionaria utilización de los efectos especiales como creadores de sentido cinematográfico, desde una doble óptica narrativa y poética. Los efectos especiales, lejos de cualquier componente ornamental, son fundamentales en la construcción del entramado filosófico / artístico



del film: Stanley Kubrick los empleó para construir un completo universo visual que transportara al espectador a otra esfera de su conciencia / experiencia.

2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO se organiza como un relato alrededor de la idea narrativa y sensible del Viaje como búsqueda y descubrimiento de la verdad, de la inmortalidad, de un centro espiritual... Asimismo, la trascendencia de **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO** no radica solamente en su reformulación intelectual del cine de ciencia ficción como espectáculo fílmico, que abrió una nueva senda de exploración dramática / visual paralela y complementaria a su práctica como cinema bis, y cuya poderosa influencia llega hasta hoy, con producciones como *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) o *Marte* (*The Martian*, Ridley Scott, 2015). Kubrick tampoco buscaba la gentrificación del género del modo que algunos críticos le han atribuido, entre otras razones, porque la ciencia ficción cinematográfica ya tenía suficiente carga artística, cultural, social, política, como para necesitar un redentor. El cineasta utilizó el marco estético de la space opera para propósitos personales ajenos a cualquier intento de espúrea dignificación, integrándolo en la estructura temática, narrativa, de la película.

Al hilo de lo reseñado, la fuerza de **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO**, obra de arte, por cuanto tiene de experiencia innovadora, reposa en su voluntad de quebrar el figurativismo cinematográfico como base de su lenguaje, violentando su normativa no-escrita, insertando objetos abstractos en espacios identificables, casi cotidianos.



De este modo, se anula la palabra (rémora novelesco-teatral del cine narrativo convencional) y se potencia la unión imagen-música como un acto de inferencia continua por parte de los espectadores, que deben rellenar el film haciendo sus propias conexiones imaginativas. Aunque tan rigurosamente concebida como cualquier otra de las principales películas de Kubrick, las imágenes de **2001** dejan una impresión más densa porque verla implica mucho más que los ojos y la mente. Por ejemplo, en la primera parte del film, “El amanecer del hombre”, en la que se recrea con áspero realismo la vida cotidiana de un grupo de homínidos -el maquillador británico Stuart Freeborn reprodujo el aspecto del *Australopithecus africanus*, de unos tres millones de años-, atrapados en una árida sabana sin apenas alimentos y agua, a merced de los depredadores, la abstracta irrupción del gran ortoedro negro de proporciones exactas (1:4:9) rompe con la lectura literal de la narración por parte del público, obligándolo a considerar su significado metafórico desde diversas ópticas: ¿es una máquina construida por una civilización de origen extraterrestre? ¿es una representación física y no religiosa del Demiurgo, según la filosofía gnóstica, el creador del Universo? ¿Es un ser alienígena mostrado como una conciencia más que como una presencia? Lo mismo ocurre con la gigantesca y laberíntica nave espacial “Discovery 1” con destino a Júpiter, una especie de catedral tecnológica / científica que lleva consigo todo el saber de la humanidad, así como sus turbaciones e incertidumbres, sus carencias y deseos, que acaban por contagiarse a su superordenador heurísticamente programado -capaz de pensar por sí mismo a fin de resolver problemas-, que en el momento de ser desconectado (asesinado), confiesa tener “miedo”.

Pero la definitiva consagración de **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO** como película experimental, abstracta, como propuesta que nos ofrece una mirada evolutiva sobre un cine futuro sin lazos teatrales / novelescos, tiene lugar en el capítulo final, “Júpiter y más allá del infinito”. La conciencia, emociones y sabiduría humanas desbordadas, colapsadas, ante la certeza de que no estamos solos en el universo, sino que existe una vida extraterrestre de fisonomía, moral, pensamiento y civilización totalmente ajenas a nuestro mundo, son sintetizadas en el alucinante viaje psicodélico que precede a la estadía vital/espiritual del astronauta *Bowman* (Keir Dullea), en una estancia estilo Luis XVI cuyo suelo está iluminado por paneles electrofluorescentes a modo de baldosas blancas...

2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO es cine-ensayo, cine-filosofía, cine-espectáculo, cine-poesía, cuyas diversas interpretaciones, todas ellas válidas y posibles, demuestran que el cine puede ser, y es, mucho más que contar una historia.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “2001, el triunfo de la abstracción”, en dossier “Stanley Kubrick: el cineasta de la obsesión” 1ª parte, rev. Dirigido, diciembre 2015.

Si comparamos los logros técnicos de **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO** con los efectos visuales que ilustraban hasta ese momento las películas de ciencia ficción del fértil período de la década los 50 y comienzos de los 60, el escenario resulta extremo. Y esto no es porque comparados con los impresionantes efectos de Douglas Trumbull para la película de Kubrick los hallazgos de películas como *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953), *La conquista del espacio* (*Conquest of Space*, Byron Haskin, 1955) o *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, F. McLeod Wilcox, 1956) resulten mediocres, que no lo son, sino porque el concepto y atributos que Kubrick dio a los efectos especiales de su película eran revolucionarios y su asimilación por el aparato industrial de Hollywood fue lento hasta el punto de que habrá que esperar a 1977 con el estreno de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas) para poder encontrar algo similar aunque aplicado a una película de naturaleza muy diferente.

En primer lugar, el cine de ciencia ficción posterior a **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO** no sigue los postulados temáticos (centrados en la *space opera*) ni conceptuales (esa dimensión cuasi metafísica del desarrollo argumental) de la película de Kubrick sino que se declina hacia un tipo de ciencia ficción más realista y aventurera como demuestra *Atrapados en el espacio* (*Marooned*, John Sturges, 1970), la paranoia propia de la década entorno a la destrucción masiva como encontramos en la sobresaliente *La amenaza de Andrómeda* (*The Andromeda Strain*, Robert Wise, 1971) o la distopía poco o nada tecnificada y con contornos de cierto realismo de anticipación de títulos como *Cuando el destino nos*

alcance (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973) o **Rollerball, ¿Un futuro próximo?** (Norman Jewison, 1975), sin olvidar la radical **Zardoz** (John Boorman, 1974), mucho menos realista pero más influenciada conceptual y visualmente por la película de Kubrick. Si bien **La amenaza de Andrómeda** y, quizá, **THX 1138** (George Lucas, 1971) optan por un tono de cierta frialdad en ocasiones estrictamente científica o atmosférica que recuerda cierta influencia de **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO**, no hay rastro de la parafernalia tecnológica ilustrada por trucajes de última generación en ninguna de ellas. Solo el responsable de los efectos especiales de la película de Kubrick, Douglas Trumbull, aborda con cierta valentía el subgénero de la *space opera* en **Naves misteriosas** (*Silent Running*, 1972), su debut en la dirección retornando la visión realista del espacio profundo y la del sistema solar, curiosamente recuperando el protagonismo de Saturno en su película, algo que Arthur C. Clarke había ya previsto para **2001** y que Kubrick decidió cambiar por la órbita de Júpiter. Pero **Naves misteriosas** fue una *rara avis* en el panorama de la ciencia ficción de los años 70, lastrada por su fracaso comercial y un tono ecologista muy coyuntural que la alejaban de los postulados intemporales de la obra de Kubrick. De todos modos, Trumbull ha sido siempre el guardián de esa especial comunión entre parafernalia tecnológica y significado que funcionaba de manera casi matemática en **2001**, consiguiendo un cierto efecto similar en algunas de las películas en las que Trumbull ha trabajado, en especial **Star Trek, la conquista del espacio** (*Star Trek, The Motion Picture*, Robert Wise, 1979), donde se reproducía con cierto espíritu *pulp* un clímax muy similar al de la odisea de *Dave Bowman*, o su segunda película como realizador, **Proyecto Brainstorm** (*Brainstorm*, 1983), trabajo este último que, pese a su escaso eco comercial, provocó una revolución del efecto especial interactivo y fue la base para muchos espectáculos de parque de atracciones concebidos en parte por el propio Trumbull y herederos en cierta manera del hipnotismo de las secuencias de la puerta estelar de **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO**.

Uno de los *tag lines* de la época para la película de Kubrick fue *The ultimate trip*, pues el concepto de viaje, de puerta hacia otra dimensión del tiempo y el espacio estaba dentro de los ejes estructurales de la película. Quizá sin saberlo, **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO** fue una precursora de ciertos artefactos neocinematográficos que expanden la experiencia del espectador como el *Imax*, el Digital 3D o las *rides* de parque de atracciones y su legado esté, al menos tecnológicamente, en esos territorios. Y es que cada vez más la aproximación a la obra maestra de Kubrick se ha hecho desde su interior y quizá despojándola de su envoltorio más aséptico y tecnológico, recuperando sus reflexiones interiores en ámbitos aparentemente más realistas o próximos al espectador, algo que demuestran ya películas incluso como **Solaris** (Andrei Tarkovski, 1972) y su espléndido remake realizado por Steven Soderbergh en 2002 o la sobriedad de **Contact** (Robert Zemeckis, 1996) e incluso de **Interstellar** (Christopher Nolan, 2014), sin olvidar que la poco recordada secuela directa de la película de Kubrick, **2010: Odisea Dos** (2010: *Odissey Two*, Peter Hyams, 1984) optaba por una humanización y cierta limitación del papel de la tec-

nología, convirtiendo el material original en mera ciencia ficción de bolsillo, tan divertida y consumida como alejada de la complejidad dimensional de fondo y forma del original. Así, la comunión perfecta entre fondo y forma, entre exhibición de tecnología y dimensión conceptual que hace eterna a **2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO** puede que no haya tenido apenas seguimiento en Hollywood y que su legado meramente formal, su arriesgada concepción de los efectos especiales, se haya diluido en la parafernalia más *pulp* y consumible del aparato de la industria del entretenimiento.

Texto (extractos):

Ángel Sala, "2001, una odisea tecnológica sin continuidad inmediata", en dossier "Stanley Kubrick: el cineasta de la obsesión" 1ª parte, rev. Dirigido, diciembre 2015



Viernes 8 y Martes 12 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

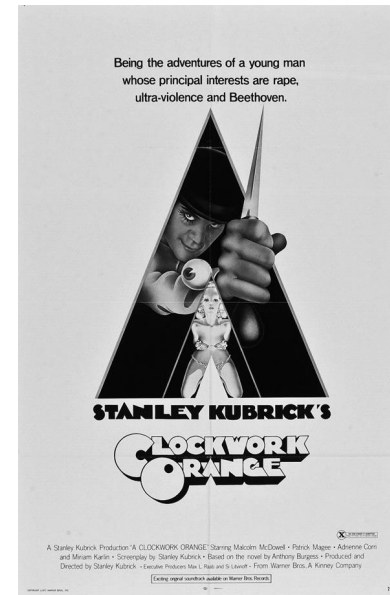
LA NARANJA MECÁNICA

(1971) Gran Bretaña – EE.UU. 136 min.

Título Orig.- A clockwork orange. **Director.-** Stanley Kubrick.

Argumento.- La novela homónima (1962) de Anthony Burgess. **Guión.-** Stanley Kubrick. **Fotografía.-** John Alcott (1.66:1 – Technicolor). **Montaje.-** Bill Butler. **Música.-** Walter (Wendy) Carlos y temas de Ludwig Van Beethoven, Edward Elgar, Arthur Freed & Nacio Herb Brown, Giacchino Rossini y Terry Tucker. **Productor.-** Stanley Kubrick. **Producción.-** Hawks Films para Warner Bros. **Intérpretes.-** Malcolm McDowell (Alex), Patrick Magee (sr. Alexander), Adrienne Corri (sra. Alexander), Warren Clarke (Dim), Philip Stone (padre de Alex), Clive Francis (el inquilino), Miriam Karlin (la mujer de los gatos), Michael Gover (el alcaide), Anthony Sharp (el Ministro), James Marcus (Georgie), Godfrey Quigley (el capellán).

Versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 12 de la filmografía de Stanley Kubrick (de 16 como director)

4 candidaturas: Película, Director, Guión Adaptado y Montaje

Música de sala:
Sinfonía nº 5 en do menor, op. 67 (1804 - 1808)
Ludwig van Beethoven



“ (...) Leí ‘La naranja mecánica’ de un tirón. Al acabar la primera parte me pareció muy claramente que podría constituir una gran película. Pero, al terminar la segunda parte, estaba emocionadísimo con esta obra. Tan pronto como la concluí, volví a leerla inmediatamente. Durante los siguientes dos o tres días, la releí del todo o en parte, y poco más hice sino pensar en el argumento. Me parecía ver una única y maravillosa obra de imaginación y, tal vez, incluso genial. La imaginación narrativa resultaba mágica, los personajes eran paradójicos y excitantes, las ideas estaban brillantemente desarrolladas e, igualmente, el relato poseía un calibre y densidad que podía adaptarse al cine sin simplificarse demasiado. (...) Me he documentado sobre la psicología del comportamiento (conductismo de J. B. Watson) y la terapia de reflejos condicionados, y fue casi todo lo que necesité en términos de cierto fondo serio y técnico para el relato. (...)

(...) Me acordé de Malcolm McDowell justamente a partir de mi primera lectura del tercer o cuarto capítulo de esta obra. No se encuentran actores tan geniales como éste en todas las tallas, tipos y edades. Ni siquiera un actor halla muchos personajes como Alex, quien es ciertamente uno de los más sorprendentes y deliciosos inventos de la literatura novelesca. Solamente puedo pensar en otra única comparación literaria o dramática, la cual es Ricardo III. Alex, como Ricardo, es un personaje a quien uno pudiera tener antipatía y miedo, pero, con todo, uno se encuentra atraído rápidamente a su mundo y viendo los hechos por medio de sus ojos. (...)

(...) No creo que haya que preocuparse respecto a las posibles asociaciones mentales

directas que el público vaya a incluir con la violencia contemporánea. Existe un abismo muy grande entre la realidad y la ficción, y cuando uno está contemplando una película, la mente está mucho más cerca del ensueño que de cualquier otra cosa. En este ensueño diurno, si lo prefiere, uno puede sondear ideas y situaciones como no es capaz de hacerlo en la realidad. No se podrían divertir evidentemente con las actividades de Ricardo III, si no estuvieran realmente involucradas en ellas; sin embargo, todos nos divertimos con Ricardo III... y de igual modo con Alex. (...) Las aventuras de Alex son como una especie de mito psicológico. Nuestro subconsciente encuentra una liberación con Alex, exactamente igual que la encuentra en los sueños diurnos. Se resiente de que Alex sea suprimido y reprimido por la autoridad, por mucho que nuestra mente consciente reconozca la necesidad de hacerlo así. La estructura del relato se parece muchísimo a un cuento de hadas, puesto que depende en gran manera de su atractivo y muchos de sus intensos efectos sobre la coincidencia, así como en la simetría de su argumento, en el cual, cada una de las víctimas de Alex aparecen en las secuencias finales para comunicarle su justo castigo. Sin duda, la narración actúa a otro nivel, como una sátira social, ocupándose de la cuestión de si la psicología del comportamiento y el condicionamiento psicológico constituyen nuevas y peligrosas armas para en un gobierno totalitario, a fin de emplearlas en imponer excesivas fiscalizaciones sobre sus ciudadanos y convertirlos en poco menos que autómatas. (...) La violencia en esta película está estilizada sin duda, exactamente igual que en la novela. Es obvio que mi problema era el de hallar la forma de exponerla en la película sin aprovecharme del estilo literario (...) la violencia se convierte en danza, aunque no sea en modo alguno, por supuesto, ninguna forma de danza de etiqueta. Pero en términos cinematográficos, diría que el movimiento y la música deben estar ineludiblemente relacionados con la danza, exactamente lo mismo que la estación espacial rotatoria y la astronave de desembarque, procedente de Orión en la película 2001 se movían al son de ‘El Danubio Azul’. (...) Olvidé mencionar la orgía acelerada. Esta escena dura unos cuarenta segundos en la pantalla y, a dos fotogramas por segundo, costó veintiocho minutos rodarla. Se me ocurrió una noche mientras escuchaba ‘Eine kleine Nachtmusik’. Sugería la visión de una orgía, rodada a dos planos por segundo. (...)

(...) Creo que el singular lenguaje del libro es ciertamente una de las invenciones más originales de Burgess. Las palabras tienen la ventaja de ser palabras reales, en su mayoría basadas en el ruso, las cuales se reemplazan por la fonética inglesa, sobre todo mejoradas por el talento de Burgess. Porque son palabras auténticas, poseen una afinidad onomatopéyica con sus significaciones. (...)

(...) Los únicos decorados en la película eran la granja de Korova, la zona de recepción de la prisión, un cuarto de baño lleno de espejos y un vestíbulo también con muchos espejos en casa del escritor. Estos decorados se montaron porque no pudimos encontrar los espacios adecuados.



Todas las escenas restantes se rodaron en sitios que concordaban con los descritos en la novela. Intenté ser metódico en esta búsqueda de los lugares apropiados. Queríamos encontrar interesante arquitectura moderna, y la mejor manera de hacerlo era revisando en revistas de arquitectura todo lo que fuese interesante para nuestra realización. (...) Los exteriores de la manzana de casas en que vivía Alex, los filmamos en Thamesmead, el proyecto arquitectónico más grande e interesante de Londres. El sorprendente auditorio, en el que se celebra la conferencia de prensa, es una biblioteca situada en South Northwood. La casa del escritor es, en realidad, dos casas: el exterior, se filmó en Oxfordshire y los interiores en Radlett. Cierta cantidad de planos se rodaron en la Universidad de Brunel. La tienda de discos se filmó en un comercio de Chelsea. (...)."

Penelope Houston, "Entrevista a Stanley Kubrick" rev. Sight and Sound, 1972.

"Fuí a ver **LA NARANJA MECÁNICA** a Nueva York y para entrar debí pegarme con todo el mundo. Pero encontré que valió la pena -de hecho es un film de Kubrick, técnicamente brillante, inteligente, pertinente, poético y que abre perspectivas al espíritu. Me ha sido posible ver el film como una reconstrucción total de mi propia novela y no como una simple interpretación, y en este sentimiento -el cual no resulta un inconveniente proclamar que se trata de 'La Naranja Mecánica' de Stanley Kubrick- es el homenaje más grande que yo pueda rendir a la maestría kubrickiana. No es menos cierto que el film nació de un libro y ciertas discusiones que se tratan en el mismo, me conciernen



inevitablemente. En términos filosóficos y teológicos, también 'La Naranja Mecánica' de Kubrick es un fruto de mi árbol".

Anthony Burgess

(...) La experiencia docente de Anthony Burgess con jóvenes en Inglaterra, su viaje a Leningrado en 1961 -donde conoció a jóvenes delincuentes llamados *stilyagi*- y las nuevas corrientes aparecidas en el campo de la psiquiatría y la etología, aplicables al sistema educativo y penitenciario, entre otros estamentos, dieron forma y contenido a esta fábula literaria titulada 'La Naranja Mecánica'. Burgess había mantenido una notoria oposición al ensayo "Walden Two", de B. F. Skinner, precursor de las teorías conductistas en el campo de la psiquiatría. La peculiaridad añadida de establecer el lenguaje *nadstad*, una especie de jerga para adolescentes, cumplieron el carácter singular de la obra de Burgess. Tanto la creación de este diccionario formado por unos doscientos vocablos, como el título original de la obra, se deben a la vertiente políglota de Burgess. En el primer caso, proviene de su conocimiento de las lenguas eslavas (por ejemplo, *nadstad*, sufijo ruso equivalente a *teen-ager*) con la inclusión de algunos términos de origen románico -Burgess fue un profundo conocedor de la novelística española del siglo XVII- y del *slang* británico (*rozzler/policía*). Por su parte, la denominación de 'A Clockwork Orange' procede de un juego de palabras entre *orang* (que significa 'hombre' en malayo, un idioma que conoció al escribir 'The Malayan Trilogy') y *clockwork* ('mecánico'), pero su primer origen presenta una historia llena de misterio para el propio autor: "En 1945 al regresar del ejército, oí a



un viejo cockney de ochenta años en un pub londinense decir que alguien era ‘tan loco como una naranja mecánica’. La frase me intrigó con esa desagradable fusión entre demótico y surrealista. Durante casi veinte años la oí varias veces –en estaciones de metro, en pubs, en obras de televisión– pero siempre de procedencia de adultos cockneys, nunca de los jóvenes. Era un tropo tradicional y me preguntaba cómo utilizarla en un trabajo que combinara un interés por la tradición y la técnica bizarra. La oportunidad para usarla vino cuando concebía la noción de la escritura de una novela sobre lavados de cerebro. El Stephen Dedalus de Joyce Ulises se refiere al mundo como una ‘naranja oblata; el hombre es un microcosmos o un mundo pequeño; éste tiene un crecimiento tan orgánico como una fruta, dotada de color, fragancia y dulzura; al entrometerse en él, al condicionarlo, éste gira hacia una acción mecánica’.(...)

(...) Mick Jagger se había interesado en utilizar ‘La Naranja Mecánica’ como vehículo para su debut cinematográfico. Jagger haría el papel de Alex mientras que los *drugos* pasarían a ser el resto de componentes de los Rolling Stones (Bill Wyman, Charlie Watts, Keith Richards y el malogrado Brian Jones). Pero Burgess no parecía dispuesto a que su novela se convirtiera en una especie de ópera-rock al servicio de los Stones. (...) Sin embargo, no pudo evitar que Andy Warhol, representante del *pop art* por excelencia, se hiciera supuestamente con los derechos cinematográficos del libro por un montante de tres mil dólares. Bajo el título de *Vinyl* (1965), Warhol mostró a un reducido grupo de sus seguidores una versión sui generis de ‘La Naranja Mecánica’. Este prácticamente invisible film se rodó en apenas unos días, con un cuadro actoral desconocido (Gerard Malanga en funciones de *Victor/Alex*) que recitan sus textos en

interminables planos-secuencia. Warhol prescindió de una primera aproximación en forma de guión elaborado por su productor Ronald Tavel, para conformar una deslabazada historia de poco más de una hora de duración y concebida en blanco y negro. La repercusión de *Vinyl* fue tan escasa que ni tan siquiera el posterior éxito de la versión de Kubrick sirvió para descubrir esta auténtica rareza underground. (...).

(...) Si en sus últimos films Kubrick había requerido del concurso de los responsables de los textos para la confección del guión (Peter George, Vladimir Nabokov, Arthur C. Clarke), en el caso de **LA NARANJA MECÁNICA** prescindió de Anthony Burgess. Como acontece en **Atraco perfecto** o **Lolita**, la novela de Burgess presenta el formato idóneo sin alterar prácticamente el orden por capítulos establecido por su artifice. Alabada por escritores contemporáneos como Roald Dahl o William Burroughs, ‘La Naranja Mecánica’ es una obra que adquiere un nivel de comprensión mayor en la actualidad que en el periodo en el que fue publicada. En una primera evaluación, el efecto que produjo en Kubrick su lectura se refería a una visión compartida de una sociedad ultraviolenta. El único punto de discordia que mantenía Kubrick para con la novela de Burgess era la inclusión de un capítulo final que, según parece, anulaba lo expuesto en los capítulos precedentes. (...) Al margen de las diferencias establecidas entre novela y film concernientes a la forma y a la intensidad de la exposición de la violencia en uno u otro caso, Kubrick dota de una mayor carga sexual a su obra, en contraste con la novela de Burgess. (...)

(...) Durante el largo periodo de producción de **2001**, el cine americano había empezado a radicalizar sus propuestas en torno a los estudios centrados en la violencia como motor para un sector de la sociedad. A diferencia de films de Ralph Nelson (**Duelo en Diablo**, 1966), Sam Peckinpah (**Grupo salvaje**, 1969; **Perros de paja**, 1971), Robert Aldrich (**La banda de los Grissom**, 1971) o John Boorman (**Deliverance**, 1972), la preocupación de Kubrick radica en hacer una exposición futurista del fenómeno –probablemente localizado en los años ochenta por el paralelismo orwelliano que ofrece en la descripción de paisajes urbanos deshumanizados y asépticos, aunque la novela se revela intemporal-. (...) Probablemente, si Kubrick hubiera situado la acción en la época romana o la Edad Media, manteniendo similares dosis de violencia y salvajismo, hubiera sido saludada como una “metáfora sobre la sociedad actual” o comentarios de este estilo. Pero en **LA NARANJA MECÁNICA** nos resultan demasiado próximos, reconocibles sus personajes ¿Es la violencia el primer mal que azota nuestra sociedad actual? Ciertamente, Kubrick ya había dado evidencias de una respuesta negativa en este sentido al concebir su propia interpretación de la novela de Anthony Burgess. Erradicar esta lacra social mediante el ‘método Ludovico’ no es más que una justificación electoral por parte del gobierno. (...)

(...) **LA NARANJA MECÁNICA** supone la confirmación del alejamiento progresivo por parte del director, de la metodología y la planificación seguida en su primera etapa. Los primeros planos son utilizados con frecuencia sin seguir un criterio selectivo en función de los personajes,



como había empleado en *Lolita*. Kubrick antepone un concepto efectista a un tratamiento psicológico de los personajes a través de la planificación. Tal como había esbozado en *Senderos de gloria*, el director neoyorquino recurre a los *travellings* de retroceso, mostrando un movimiento de cámara primitivo de la *steadicam* -aplicada en *El resplandor*- durante la presencia de *Alex* en la tienda de discos; la conversación que sostiene con el capellán en la biblioteca; su llegada al centro Ludovico o la irrupción de la psiquiatra en el hospital. Todos estos momentos están acompañados por el uso del *travelling* de retroceso que confiere a las escenas un mayor sentido de la profundidad de campo. Un recurso de cámara apenas manejado por Kubrick hasta la fecha hace referencia a la forma de iniciar las secuencias. Kubrick fija su atención en un objeto o en un detalle del rostro de un personaje para, progresivamente, abrir el plano, a menudo, valiéndose del *zoom*. Las escenas en que *Alex*, vestido de romano en uno de sus sueños, come un racimo de uvas en compañía de un harén, en las que escucha la 'Novena Sinfonía' de Beethoven mientras está encerrado en un desván, o cuando *Dim*, uno de los *drugos*, esconde una botella de leche para agredir a *Alex*, recurren a esta planificación -por ejemplo, John Frankenheimer o Terry Gilliam también componen las escenas en este sentido-. (...)

(...) Si *2001* no sería la misma película con otra música, también lo podemos decir de **LA NARANJA MECÁNICA**, esta vez con mayor razón, puesto que la música deja de ser medio para convertirse en motivo. Efectivamente, en el guión queda bien explícita la predilección de *Alex* (Malcolm McDowell) por la música de Beethoven, algo que no deja de ser

paradójico, ya que nada tiene ésta que incite a la violencia. Es más, el cuarto movimiento de la 'Novena Sinfonía' de Beethoven, el cual aparece en estratégicos momentos del film, está basado en la 'Oda a la Alegría' de Schiller. En este movimiento Beethoven hace patente dos ideas del filósofo alemán: la fraternidad universal del hombre expresada a través de la alegría y su fundamento en el amor de su padre celestial eterno. Con esto, Kubrick no hace más que poner de nuevo en evidencia su visión crítica de la sociedad, esta vez de una manera harto irónica.

LA NARANJA MECÁNICA es heredera, sin duda, de la estética inaugurada por Kubrick en *2001*, y al mismo tiempo, y parafraseando a Kandinsky, "es hija de su tiempo". Musicalmente, *2001: una odisea del espacio* bebía de las fuentes clásicas, que a su vez la dotaban de significado. En **LA NARANJA MECÁNICA** Kubrick vuelve a utilizar la fórmula mágica: una combinación de temas heterogéneos en el tiempo y en su forma. Tan heterogéneos como la combinación que resulta de Beethoven, Henry Purcell, Rossini, Rimsky-Korsakov y Elgar, y más aún si incluimos en la lista el tema que hizo popular Gene Kelly, 'Cantando bajo la lluvia', compuesto por Arthur Freed y Nacio Herb Brown. Más surtida aún es la sonoridad de la banda sonora, pues tanto nos podemos encontrar con los temas interpretados por la orquesta como por los sintetizadores de primera generación. Es Walter Carlos (o Wendy, si nos referimos a "él" después de cambiar de sexo) el encargado de adaptar para sintetizador algunos de los temas que aparecen en el film. Escuchados ahora, con una distancia en el tiempo considerable, y después de las transformaciones que ha sufrido el sintetizador, nos puede parecer un tanto anodino, e incluso ridículo, el sonido de Carlos. Por eso es imprescindible contextualizar la película y tener en cuenta las tendencias estéticas de los años setenta. La música no deja pues de ser un testimonio de la moda de la época muy afín a la estética postmoderna que impregna el film. Las formas arquitectónicas *kitsch*, combinaciones abigarradas de colores, el manifiesto fetichismo, todo tiene su correspondencia en la música: sobre todo la considerada por los puristas sacrílega adaptación de temas clásicos a sintetizadores. (...) Beethoven es testigo de la ultraviolencia profesada por *Alex*; es más, forma, parte de ella. Unas veces la música procede de un altavoz, como la noche en que *Alex* termina la larga jornada de violencia escuchando el segundo movimiento de la 'Novena Sinfonía'. En esta escena la música sufre diversas mutaciones de funcionalidad, algo poco o nada corriente en el cine. Primero es tan sólo el sonido que sale del equipo de música; luego se convierte en la música sobre la que parecen danzar las imágenes de *Cristo*, para pasar a ser la banda sonora de los sueños orgiásticos de *Alex*. Otras veces la música surge del subconsciente del personaje, forma parte de sus pensamientos y de sus actos. (...) Por su estructura, no sería del todo descabellado afirmar que en **LA NARANJA MECÁNICA** estamos delante de un semimusical o de una ópera. Las escenas bien sean a cámara lenta, como la lucha entre las dos bandas rivales, que más recuerda a un ballet que a una pelea, danzando al son de 'La gazza ladra' de Rossini; o a cámara rápida, como la orgía entre *Alex* y las dos chicas que

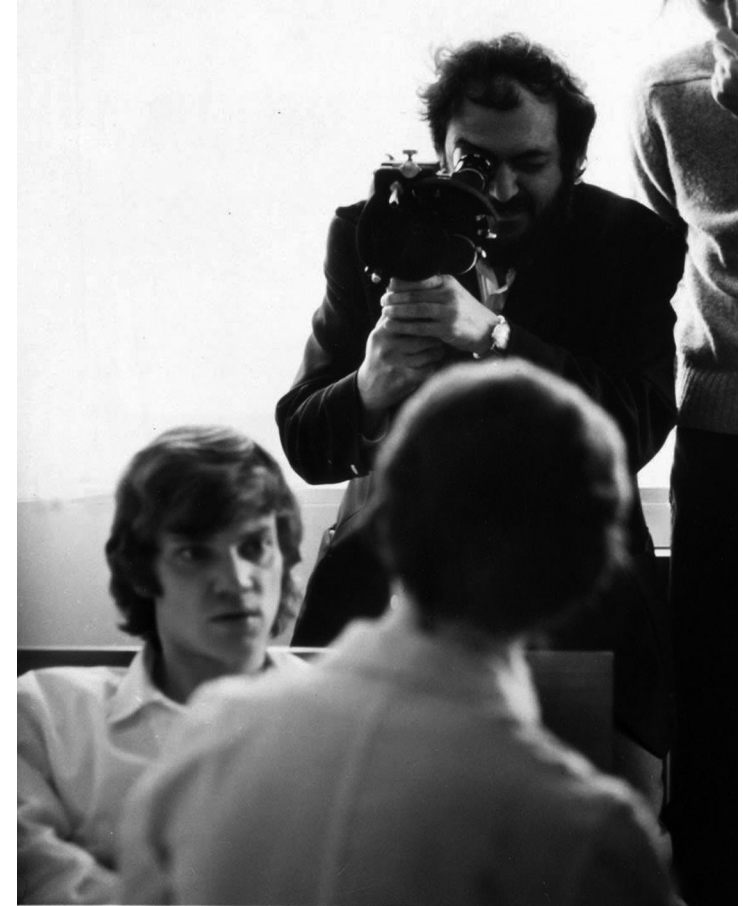


se encuentra en la tienda de discos, al compás de la obertura de 'Guillermo Tell', también de Rossini, son sólo una muestra de los muchos ejemplos que se hallan en la película. (...) Toda la música de **LA NARANJA MECÁNICA** es subjetiva, describe lo que los personajes sienten. Un trato muy diferente recibirá **Barry Lyndon**, su siguiente película, en la que la música deja de pertenecer a la experiencia de los personajes para pasar a formar parte del mismo paisaje. (...).

Texto (extractos):

Christian Aguilera & Jaume Carreras, **Stanley Kubrick, una odisea creativa**, Libros Dirigido, serie Mayor, nº 9, Barcelona 1999.

(...) **LA NARANJA MECÁNICA** admite ser analizada desde diferentes -que no excluyentes- puntos de vista. Que Kubrick es un escéptico pesimista, que no tiene excesiva confianza en el porvenir del género humano parece fuera de discusión. La pervivencia del individualismo, en una sociedad mecanizada, con la creciente intrusión del Todopoderoso Estado -auxiliado por la ciencia- en la vida particular, aparece seriamente amenazada. ¿Cuáles pueden ser los puntos de contacto entre el católico Burgess y el agnóstico -de origen judío- que es Kubrick? El punto de coincidencia radica en la necesidad del libre albedrío, aunque por razones diferentes. La moral católica precisa del libre albedrío para que un hombre pueda ser merecedor de premio o de castigo, mientras que Kubrick defiende el libre albedrío como consecuencia de su individualismo liberal, que pretende que el hombre no renuncie a ninguna de sus posibles capacidades y opciones.



Alex, en la primera parte lleva a cabo una serie de acciones consideradas perniciosas para la sociedad. (...) Resulta curioso que nadie haya concedido importancia a la forma en que se lleva a cabo la reeducación -lavado de cerebro o curación- de *Alex* por medio del tratamiento Ludovico. El tratamiento Ludovico no elimina los impulsos violentos de *Alex*, programándolo exclusivamente para hacer el bien, sino que las inclinaciones de *Alex* subsisten, y el tratamiento, lo que hace, es crear una serie de reflejos de náuseas y dolores en su cuerpo que le impiden golpear y violar como era su primera intención -y la representación cara al público es suficientemente explícita-. El tratamiento Ludovico no elimina las causas, únicamente reprime los efectos. La trascendental importancia de este hecho se hará más evidente en el análisis de las diversas lecturas que el film permite.



Una primera lectura que vería el film como sátira social, se centraría en la importancia del libre albedrío para la supervivencia del individuo. Haría hincapié sobre la mayor peligrosidad -o mayor maldad- del ejercicio colectivo de la violencia y de la coacción, sobre el ejercicio individual de la misma. Sería la sátira de un Estado que se arroga el monopolio de la violencia no dudando en utilizar -en provecho propio- la de los peores elementos de la sociedad -*Dim* y *Georgie* formando parte de la policía, único lugar donde pueden ejercer legalmente la ultraviolencia-, y pactando finalmente (a través de su Ministro del Interior) con *Alex*, sancionando y bendiciendo su comportamiento, a cambio de que les ayude a ganar las próximas elecciones.

En un segundo nivel, el carácter marcadamente cíclico del film, el hecho de que *Alex* encuentre, en la segunda parte, a los mismos personajes que antes de que sufriera el tratamiento Ludovico configuran una estructura de fábula o cuento de hadas, a la que el film se ajusta perfectamente. Se trata de una fábula sobre la justicia y el castigo, y es necesariamente irónica. *Alex* cuando obra "mal" se ve recompensado, y cuando obra "bien", cuando está incapacitado para hacer el mal, será víctima de la violencia de los demás, del mendigo borracho, del escritor, de sus padres, y de sus antiguos camaradas. El rechazo explícito del cristianismo, del que Kubrick hace gala, con su ineficaz robot cristiano que pone inútilmente "la otra mejilla", funciona como un perverso e inteligente "boomerang" de Kubrick contra la conciencia católica del novelista. Una tercera lectura -y a mi juicio, la aproximación más profunda- permite contemplar el film como mito psicológico, siendo *Alex* la representación del inconsciente y el film una especie de aventuras del "id" o impulsos instintivos del individuo. El tratamiento Ludovico vendría a ser

el equivalente psicológico del proceso de civilización de la humanidad, y las nauseas que sufre *Alex* se corresponden con la neurosis que la civilización provoca en el hombre. La civilización actual no ha logrado que el hombre supere sus impulsos primarios, sino que le ha obligado a reprimirlos. En el hombre actual aún subsiste el mono primitivo y violento (y Kubrick lo recuerda explícitamente en imágenes en que *Alex* se asemeja al hombre-mono de **2001** utilizando el hueso.) La civilización al reprimirlos ha provocado una tensión que conduce a la neurosis o dicho de otra forma el hombre se ha desarrollado científica e intelectualmente pero no lo ha hecho, ni moral ni sentimentalmente, lo que provoca un desequilibrio que culmina en la neurosis.

Desde este punto de vista el final es de un cinismo absoluto: *Alex* sólo puede volver a tener capacidad de elección tras un acuerdo con el Poder y sus representantes, y una vez desembarazado del tratamiento Ludovico, es decir, tras la muerte de la civilización. Entonces, sus actos pueden ser violentos e ir en contra de sus semejantes, pero quedarán impunes como parte de acuerdo con el Poder, al que él ayudará a ganar las elecciones. El monstruoso egocentrismo de Kubrick -presente en su vida, su obra, su sistema de trabajo-, y los planteamientos absolutistas de su obra, quedan de algún modo matizados por la realidad cotidiana, y la lucidez vivencial de Kubrick le lleva a adoptar -en su vida- la postura del liberal, que cómodamente asentado desde el poder del dinero propugna un difícil equilibrio entre una autoridad suficiente que le proteja de sus semejantes, impidiendo que sea agredido por ellos (esta posibilidad, y el carácter utópico de una sociedad sin organización, impiden que Kubrick pueda ser anarquista, tendencia muy marcada en su obra) y una permisividad adecuada que no le cierre ninguna posibilidad, por monstruosa que pueda parecer en un principio. Parte de los equívocos con el film, derivan de la extendida creencia roussoniana en la bondad natural del hombre, mentira romántica, que sustituía la tiranía de lo Sobrenatural, por la religión de la bondad natural humana. Para Kubrick, más bien, el hombre es un salvaje innoble, irracional, brutal, necio e incapaz de ser objetivo en nada que afecte a sus propios intereses: *"aunque existe un cierto grado de hipocresía a este respecto, todos estamos fascinados por la violencia. La atracción que la violencia ejerce sobre nosotros, revela en parte, que en nuestro subconsciente, somos muy poco diferentes de nuestros antepasados"*. Una película puede ser entonces la forma de exorcisar esa violencia, porque según el realizador "asistir" a la proyección de un film, es de alguna manera soñar despiertos: *"podéis explorar sin peligro terrenos que racionalmente os prohibís en la existencia cotidiana. Hay sueños en el curso de los cuales os entregáis a todas las cosas horribles que conscientemente os prohibís hacer"*. Personalmente, opino que la teoría catárquica de los sueños y los films, es equívoca, simplista y ligeramente sofista, más propia de una justificación que de un análisis serio. La propia fascinación de Kubrick -judío- por Hitler y la época nazi (Kubrick se hace proyectar frecuentemente en su casa documentales de y sobre los nazis y pienso que esto responde a algo más profundo que a "la fascinación del mal") bastaría para ponerla en entredicho.



Puede que un film le sirva a Kubrick para superar ciertos temores, pero también le proporciona la coartada, para hacer aquellas cosas que en la vida cotidiana no se permite hacer.

Igualmente es detectable en el film una reflexión sobre el arte. Primeramente para Kubrick el arte –en este caso la música– no tiene coloración moral. La música de Beethoven igual sirve para excitar las fantasías de Alex, como para empujarle a tirarse por la ventana. Es su utilización, lo que determina su coloración moral. Por otro lado, el arte debe cumplir como misión primordial, la de excitar, sorprender, estimular. Tiene que formar de alguna manera parte de la vida, integrarse en ella. Para Alex, Ludwig Van cumple esa función de estímulo, mientras que para la señora de los gatos –con una habitación repleta de cuadros eróticos de la escuela de Klimt–, el arte es un fósil, ha llegado a fosilizar hasta uno de los terrenos más estimulantes del ser humano, el sexo (grita a Alex: “No lo toques; es una obra de arte”, cuando éste se acerca a la inmensa escultura fálica). Por eso Kubrick cambia las armas con las que luchan ambos contendientes. En la novela de Burgess, la señora de los gatos tiene un bastón y Alex lucha con una estatua de plata. Kubrick hace que Alex luche con la escultura fálica, símbolo de arte y sexo, vivo y excitante, y la señora de los gatos con un busto de Beethoven –en ella símbolo de arte fosilizado–. Ni que decir tiene que Alex acabará introduciendo el enorme falo en la seca boca de la vieja dama, aunque Kubrick omita la imagen directa y la sustituya por zooms rápidos a cuadros de bocas (...).

Texto (extractos):

Antonio Castro, monográfico “Stanley Kubrick”, rev. Dirigido, febrero 1977.

(...) Hay muchísimas maneras de afrontar un comentario de una película tan famosa y de la que se ha escrito tanto (sea o no con merecimiento) como **LA NARANJA MECÁNICA**. Tantas, y tan poco espacio para hacerlo, que por eso mismo prefiero centrarme al menos en una, aún a riesgo de parecer superficial. Me refiero a lo que **LA NARANJA MECÁNICA** supuso de relativa ruptura formal con el estilo que Stanley Kubrick había desarrollado previamente. No se puede negar la coherencia estilística que hay en la carrera de Kubrick: si **Miedo y deseo**, **El beso del asesino** y en particular **Atraco perfecto** y **Senderos de gloria** fueron, en cierto sentido, películas “de aprendizaje”; **Espartaco**, su ajuste de cuentas con el Hollywood clásico; y **Lolita**, su primer intento de fuga de cierto tipo de narrativa hollywoodiense habitualmente calificada como convencional (estamos generalizando), **¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú** y sobre todo **2001: Una odisea del espacio** empiezan a consolidar lo que se conocería como “estética Kubrick”, la cual alcanza su primera expresión casi definitiva en la tan interesante como irregular **LA NARANJA MECÁNICA**.

Desde el exclusivo punto de vista del estilo, **LA NARANJA MECÁNICA** puede verse tanto como un complemento y a la vez como la antítesis formal de **2001: Una odisea del espacio**. Está, por descontado, todo aquello que salta a la vista en Kubrick: la obsesión por la perfección técnica de cada encuadre; el gusto por los travellings y los planos de larga duración o planos-secuencia; y especialmente, el sentido de la iluminación mediante el empleo, digamos, “diegético” de la luz natural y la luz artificial, aportación del operador John Alcott, en cierto sentido “creador” de esa “estética Kubrick” que él mismo prolongaría en **Barry Lyndon** y **El resplandor**. Pero **LA NARANJA MECÁNICA** es también el reverso perverso de las imágenes impolutas de **2001**, en virtud de la decidida apuesta de Kubrick por el feísmo, que abraza con entusiasmo a fin de que el espectador se sienta sumergido en el turbulento torbellino de la mente de su personaje protagonista, el violento delincuente juvenil Alex (Malcolm McDowell): insertos filmados con ojo de pez; el empleo del ralenti en la famosa escena en la que Alex propina una paliza a dos de sus colegas que pretenden discutir su liderato; o, por el contrario, el uso de la cámara rápida (¿un guiño al cine silente?) en la escena en la que Alex se folla en su dormitorio a las dos chicas que se ha ligado en la tienda de discos; el uso de la cámara en mano en la secuencia del asesinato de la mujer de los gatos (Miriam Karlin) a manos de Alex... Es bien sabido que el film, relativamente fiel adaptación de la novela homónima del británico Anthony Burgess, gira alrededor del tratamiento Ludovico, un procedimiento médico de choque que pretende inhibir los bajos instintos de los delincuentes inculcándoles, mediante brutales métodos más o menos “pavlovianos”, un dolor insoportable en el estómago acompañado de náuseas, con vistas a incapacitarlos para hacer el mal y “rehabilitarlos” socialmente (sic). Alex se presenta voluntario para ser usado como conejillo de indias ante la perspectiva de poder abandonar en tan solo dos semanas la prisión (donde está cumpliendo una condena de 14 años por asesinato), pero antes de llegar a eso Kubrick ya ha sometido y sigue sometiendo al espectador a lo largo de todo el metraje a su propio tratamiento Ludovico, bombardeándole con imágenes provocativas y violentas destinadas

a despertarle asimismo la náusea y la repulsión hacia lo peor del ser humano, omnipresente tema central de su filmografía. Como procedimiento narrativo, es algo coherente: una película deliberadamente fea que pretende ser un reflejo de la fealdad del mundo. El problema reside en la irregularidad del resultado: momentos magníficos, de los mejores del cine de Kubrick, se codean con algunos de los peores planos del cine de su autor (cf. todos los horribles insertos de las fantasías sádicas y eróticas de *Alex*), muchos de los cuales saltan a la palestra incluso en medio de esos buenos momentos. Pienso, por ejemplo, en el asalto de *Alex* y sus *drugos* a la casa de los *Alexander* (Patrick Magee y Adrienne Corri); o en la secuencia de la demostración ante las autoridades de la incapacidad de *Alex* para reaccionar ante la violencia y el sexo: son fragmentos excelentes, pero menos extraordinarios de lo que podrían haber sido de no haber mediado todas esas interferencias feístas, por deliberadas y (mal)intencionadas que sean. Llama la atención la sintonía del muy británico sentido del humor negro de la película con otras reflexiones *british* de la época sobre el arribismo y el clasismo, como **Pendiente y caída... de un cándido mirón** (*Decline and Fall... of a Bridwatcher*, 1968, John Krish), o *If* (1968, Lindsay Anderson), también con McDowell en el papel protagonista. (...)

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valenti, "La naranja mecánica: el tratamiento Ludovico", en dossier "Stanley Kubrick: el cineasta de la obsesión" y 2ª parte, rev. Dirigido, enero 2016.

Una de las principales razones (sino la principal) por las que **LA NARANJA MECÁNICA** resultó tan polémica en el momento de su estreno -su premiere mundial tuvo lugar en Nueva York y Toronto el 19 de diciembre de 1971-, reside en que fue un gran éxito comercial: con un presupuesto estimado en 2.200.000 dólares, recaudó más de 26 millones de la época solo en los Estados Unidos, a los cuales se pueden sumar los más de 8 millones de dólares amasados en la antigua República Federal Alemana, o los más de 7.600.000 espectadores que tuvo en Francia y los más de 5 millones contabilizados en España. Un factor a tener en cuenta, si bien de menor impacto popular, fue algo que he apuntado en mi comentario del film: que, en este caso específico y sobre todo para los cinéfilos, **LA NARANJA MECÁNICA** ofrecía un brutal contraste formal y estético con la pulcra y serena anterior película de Stanley Kubrick, **2001: Una odisea del espacio**, haciéndola parecer, si cabe, más "dura" de lo que es. **LA NARANJA MECÁNICA** tuvo problemas de censura en algunos países como consecuencia de su contenido violento y sexual. En el nuestro, sin ir más lejos, el film fue prohibido por la censura franquista, convirtiéndose en uno de los motivos de "peregrinaje" a la localidad francesa de Perpignan -junto con obras tan dispares como **El último tango en París** (Último tango a Parigi, Bernardo Bertolucci, 1972) o **Emmanuelle** (Just Jaeckin, 1974)-, no estrenándose oficialmente hasta el 20 de diciembre de 1975, justo un mes después de la muerte del dictador Francisco Franco!, si bien ya había conocido una "semiclandestina" premiere en la Semana Internacional de Cine de Valladolid de 1974. El estreno español, en versión original subtitulada y por fortuna sin cortes, tuvo lugar en las que fueran conocidas como "salas de arte y ensayo", reestrenándose en 1978 en versión doblada. Pero estamos

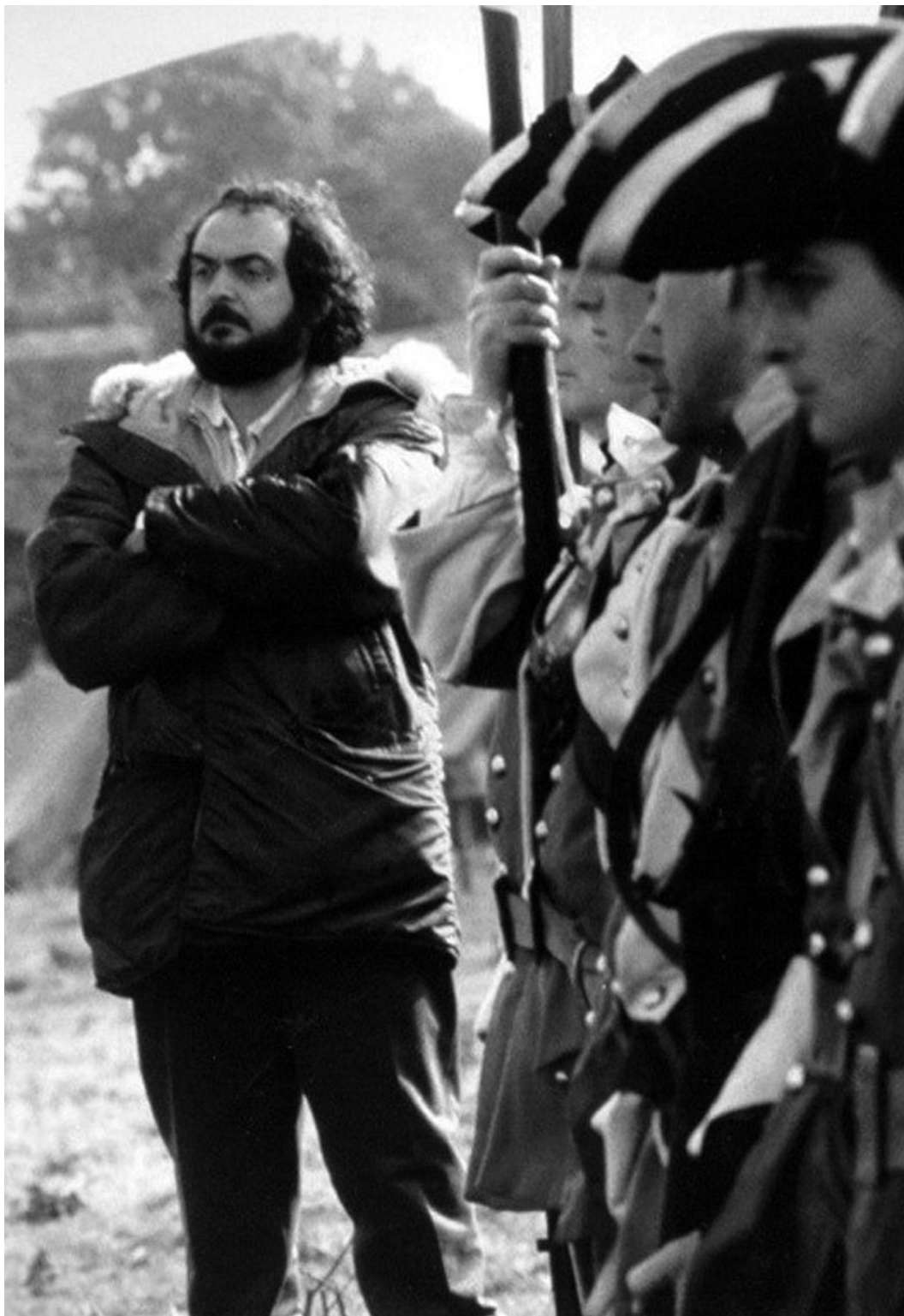
hablando a posteriori. En el momento de su estreno en los Estados Unidos, **LA NARANJA MECÁNICA** fue calificada "X" (exclusivamente para mayores de 18 años), lo cual restringía su distribución y exhibición, algo que Kubrick subsanó recortando 30 segundos de las escenas sexualmente más explícitas y reestrenando esta versión en 1973 con una calificación moral "R" (mayores de 18 años y menores acompañados).

Más conocidos, y complejos, fueron los problemas que tuvo el film en el Reino Unido, donde fue estrenado el 13 de enero de 1972, solo un mes después de que hubiese recibido el visto bueno de la muy estricta censura británica de la época, que aprobó su exhibición sin corte alguno. Pero, una serie de catastróficas desdichas perjudicaron notablemente la recepción de la película, que pasó a convertirse en una especie de caballo de batalla moral y ético por su presunta capacidad para instigar a los jóvenes a la violencia y la violación. Si bien las autoridades locales habían criticado severamente la carga de sexo y violencia de **LA NARANJA MECÁNICA**, la gota que colmó el vaso fue el procesamiento penal en marzo de 1972 de un chico de 14 años acusado del homicidio de un compañero de clase. En su alegato inculpativo, el fiscal hizo referencia a **LA NARANJA MECÁNICA** como posible instigadora del crimen. En julio del año siguiente otro muchacho, de 16 años, admitió su culpabilidad en el asesinato de un anciano vagabundo perpetrado en Bletchley, Buckinghamshire, después de confesarle a la policía que sus amigos habían visto el film y le habían hablado de la escena en la que el personaje de *Alex* y sus *drugos* apalizan a un viejo homeless (Paul Farrell). El abogado del joven alegó en su defensa que "el vínculo entre este crimen y la literatura sensacionalista, especialmente 'La naranja mecánica' [refiriéndose, más bien, a la novela homónima de Anthony Burgess], se establece más allá de toda duda razonable". Una vez abierta la veda, la prensa se cebó en la película, responsabilizándola indirectamente de otros episodios violentos, como la violación de una muchacha cuyos atacantes la asaltaron cantando la canción "Singing 'in the Rain" (como hace *Alex* cuando agrede a *Mr. Alexander*), o diversas peleas de pandillas juveniles ataviadas con bombines y ropajes parecidos a los de *Alex* y sus colegas.

Ante semejante tesitura, que a nivel personal se tradujo en amenazas y manifestaciones en la puerta de su propia casa, Kubrick decidió retirar el film de la distribución británica, no autorizándose su exhibición en cines del Reino Unido hasta nada menos que ¡el 17 de marzo de 2000!, un año después de la muerte del realizador. Durante esos casi treinta años, **LA NARANJA MECÁNICA** ni siquiera tuvo explotación en formato doméstico en territorio británico, hasta el punto de que la única manera que hubo de ver escenas de la película en el Reino Unido mientras duró esta ausencia fue en un reportaje para la televisión del Channel Four de 27 minutos de duración emitida en 1993, no emitiéndose tampoco en canal de televisión británico alguno en versión íntegra hasta que lo hizo la cadena Sky UK Limited el ¡4 de julio de 2001!

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valenti, "La naranja polémica", en dossier "Stanley Kubrick: el cineasta de la obsesión" y 2ª parte, rev. Dirigido, enero 2016.

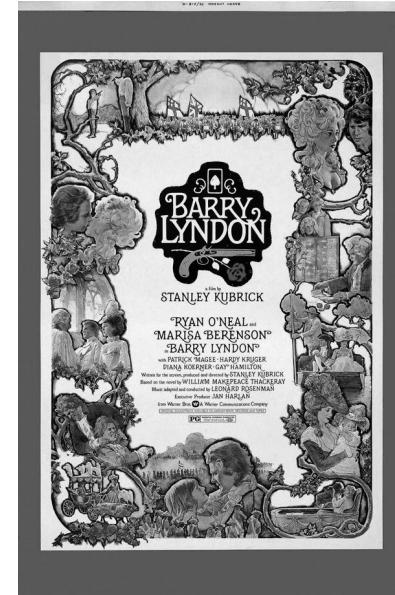


Viernes 15 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

BARRY LYNDON

(1975) Gran Bretaña - EE.UU. 185 min.

Título Orig.- Barry Lyndon. **Director.-** Stanley Kubrick.
Argumento.- La novela "Memorias de Barry Lyndon" (*The memoirs of Barry Lyndon, Esq.*, 1846) de William Makepeace Thackeray. **Guión.-** Stanley Kubrick. **Fotografía.-** John Alcott (1.66:1 - Eastmancolor y Metrocolor). **Montaje.-** Tom Lawson.
Música.- Leonard Rosenman y temas de Franz Schubert, George Händel, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart & The Chieftains. **Productor.-** Stanley Kubrick y Jan Harlan. **Producción.-** Hawks Films y Peregrine Films para Warner Bros. **Intérpretes.-** Ryan O'Neal (*Redmond Barry/Barry Lyndon*), Marisa Berenson (*lady Lyndon*), Patrick Magee (*el caballero*), Hardy Kruger (*capitán Potzdolf*), Steven Berkoff (*lord Ludd*), Gay Hamilton (*Nora*), Diana Koerner (*la joven alemana*), Leonard Rossiter (*capitán Quinn*), Leon Vitali (*lord Bullingdon*), Dominic Savage (*joven lord Bullingdon*), Michael Hordern (*el narrador*).



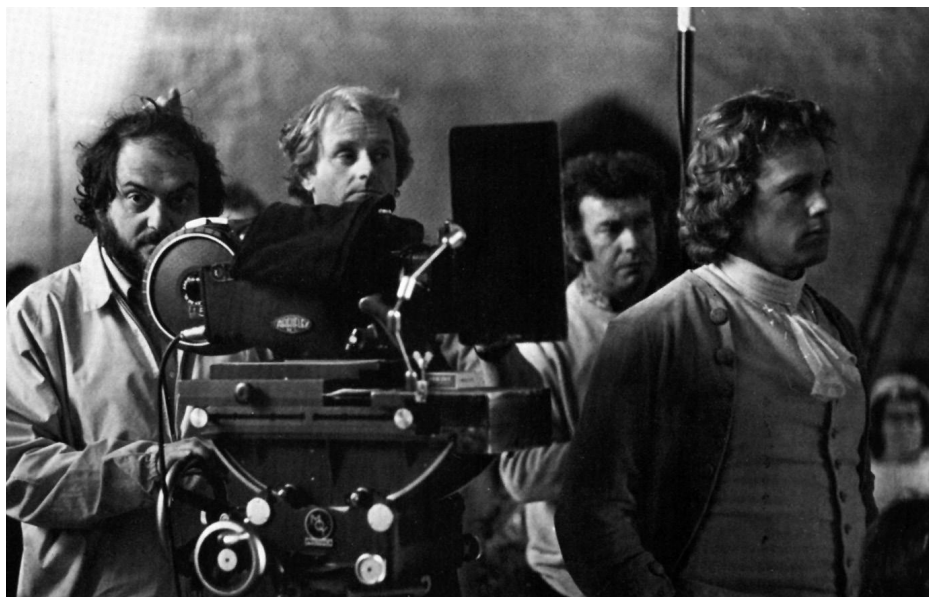
Versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 13 de la filmografía de Stanley Kubrick (de 16 como director)

4 Oscars: Fotografía, Banda Sonora Adaptada, Dirección Artística (Ken Adam, Roy Walker y Vernon Dixon) y Vestuario (Ulla-Britt Söderlund y Milena Canonero)

3 candidaturas: Película, Director y Guión adaptado

Música de sala:
Barry Lyndon (1975) de Stanley Kubrick
Varios autores



“Creo que en las películas mudas se han hecho más cosas correctas que en las habladas”.
Stanley Kubrick

(...) Durante los últimos diez años, Stanley Kubrick se había consagrado a recrear historias en tiempo futuro o a especular en torno a los efectos del presente sobre el futuro. Por tanto, tenía la necesidad y el convencimiento de analizar la condición humana desde una perspectiva pretérita. La Europa del siglo XVIII –“La edad de la Ilustración” o “La edad del Hombre Común”– ofrecía el marco histórico que serviría de punto de partida de la sociedad moderna del siglo XX. El proyecto de llevar a cabo un biopic sobre Napoleón Bonaparte seguía interesando sobremedida a Kubrick, pero los costes económicos y la debacle que supuso **Waterloo** (1970) de Sergei Bondarchuk, convinieron en aplazar nuevamente cualquier tipo de propuesta. No obstante, Kubrick entendía que el arduo trabajo de investigación desplegado sobre el general francés y su tiempo podrían servirle para un nuevo proyecto. Después de descartar varias ofertas –entre ellas rodar **El exorcista** (1973)–, Kubrick fijó su mirada en una novela representativa del género literario cultivado en el siglo XVIII –la comedia de aventuras titulada ‘La suerte de Barry Lyndon’ (1844) y posteriormente rebautizada como ‘Las aventuras de Barry Lyndon’ de William Makepeace Thackeray (1811-1861) (...) Kubrick recuperó del olvido una obra centrada en un personaje arrogante y emprendedor, en una etapa de supuesto progresismo. Una vez más, la producción cinematográfica relacionada con el tema a tratar sirvió únicamente a Kubrick para lo que no debía hacer. La oscarizada **Tom Jones** (1963) pretendía establecer un puente con su versión de **BARRY LYNDON** por la adecuación a un



periodo y a la descripción de un rufián y joven aventurero de origen humilde que despierta la atracción de una dama de la nobleza. Pero el director Tony Richardson, y el guionista y novelista John Osborne, abordaron la adaptación cinematográfica del relato de Henry Fielding desde una óptica de comedia burlesca valiéndose de la fisonomía del cine mudo (...) Si acaso, **BARRY LYNDON** conserva de **Tom Jones** la utilización de una narración en tercera persona –la enfática e irónica entonación a cargo del irlandés Michael McLiammoir en el film de Richardson, y la más reposada y ceremoniosa voz de Michael Hordern (José Luis López Vázquez en la versión española) en el film de Kubrick–. Era una opción lógica en el caso de Kubrick, siempre proclive a reforzar o complementar la narración con el empleo de una voz en off (**El beso del asesino**, **Atraco perfecto**, **Espartaco**, **Lolita**, **La naranja mecánica**), y de esta forma evitar lo que él denomina “escenas de exposición” (...).

(...) Karl Zeiss Jena, la empresa de material óptico más importante del mundo en aquel momento (los equipos fotográficos Hasselblach habían sido empleados por la NASA para sus expediciones exo terrestres) procuró a John Alcott y Stanley Kubrick un juego de lentes intermedias de 50 mm. de gran luminosidad. La novedad que representaba el uso de estas lentes para las escenas de interiores iluminadas casi exclusivamente por velas, ralentizó la producción de un film que más que nunca dependía su grado de perfección de los resultados obtenidos en los laboratorios fotográficos debido a la extrema sensibilidad del negativo manipulado. (...)



(...) Las fuentes pictóricas de la época abastecieron y llenaron de contenido el trabajo de John Alcott. Es una fotografía en la que prevalecen los encuadres milimétricos, una composición dependiente de los elementos lumínicos naturales, la adecuación de figuras prácticamente inmóviles envueltas por los paisajes y la elegancia de los palacios. Alcott se proveyó de los cuadros de Sir Joshua Reynolds (1723-1792), en especial “La duquesa de Devonshire con lady Georgina Cavendish” (1784), para retratar las escenas de *Lady Lyndon* junto a sus hijos; emuló a los pintores holandeses del siglo XVIII para los interiores; se aproximó a los lienzos de William Hogarth (1697-1764) en su serie “La carrera del libertino” para los exteriores en el hostel de Carlow donde recala *Redmond* por primera vez y la recreación del refugio final de *Redmond* en consonancia con la obra “El poeta en la miseria”, y acondicionó la vistosidad de los vestidos al universo pictórico de Thomas Gainsborough (1727-1788). La autoría de Gainsborough también se advierte en el prólogo -los espacios abiertos donde tiene lugar el duelo, referidos fundamentalmente a obras como “El matrimonio Andrews” (1748)- y la parte final del film (...)

(...) **BARRY LYNDON** advierte una planificación ya apuntada en *La naranja mecánica*, pero que en este caso supone la base de la elaboración de las secuencias: fija el objetivo en un elemento del “cuadro” para posteriormente abrir el ángulo. Este recurso tiene por objeto modificar el efecto de encadenar una secuencia tras otra, que podría traducirse en una simple sucesión de imágenes preciosistas. La justificación del recurso empleado por Kubrick se encuentra en su aproximación a la estética visual del cine mudo. La obertura de cámara

hace las funciones del iris utilizado en la época silente y del que también se habían servido Walter Lassally y Néstor Almendros en *Tom Jones* y *El pequeño salvaje*, respectivamente. Este recurso cinematográfico se reproduce a lo largo del extenso metraje de **BARRY LYNDON**, para conferir un sentido de uniformidad al conjunto. (...) Generalmente, este recurso sirve para distanciarse paulatinamente de un objeto o figura humana, y ubicarlo dentro de un plano general. Tiene un sentido contrario al empleo del zoom, al que Kubrick recurre en contadas ocasiones (la escena en la que *Redmond* aprovecha el despiste de dos soldados para sustraer un caballo, y la escena en la que en la que *Sir Charles Lyndon* recorre unos suntuosos jardines en silla de ruedas acompañado por su corte familiar). Precisamente, esta escena es el punto de partida de una serie de secuencias que remiten a una composición genuina del cine silente. A lo largo de unos seis minutos, apenas se escuchan diálogos -tan sólo la voz del narrador refuerza la información visual-, ya que el juego de miradas que se establece entre *Lady Lyndon* y *Redmond Barry* es suficiente para constatar la atracción que se profesan, certificado con un beso en el patio adyacente a la sala de juego bajo el influjo de la luna. Esta relación de escenas tiene como fondo musical el segundo movimiento del piano del “Trio E-Flat. Op.100” de Franz Schubert, que aparece por primera y única vez en el intermedio del film. La primera y tercera ocasión en la que escuchamos la “Sarabande” de Georg Friedrich Handel se sobrepresionan sobre un fondo negro, los rótulos de “Primera Parte” y “Segunda Parte”, respectivamente. (...) Las escenas rodadas en interiores también evidenciaban las analogías con el cine silente. Para las escenas diurnas, por regla general, *Redmond Barry* aparece encuadrado con una fuente de luz natural al fondo proveniente de un ventanal en forma cuadrangular o de cruz (escenas del granero donde tiene lugar el duelo con su hijastro *Lord Bullingdon*). De esta forma, la figura de *Barry* se realza mediante una fina línea blanca que dibuja su contorno. Es un efecto similar al obtenido en la época muda, donde la forma de iluminar buscaba connotaciones de cariz místico-religioso o simbólico. No obstante, los detractores del film, que lo atacan por un exceso de esteticismo, se amparan en argumentaciones sobre el hecho de que, en ocasiones, la técnica se impone sobre la historia. (...) Prescindiendo de estos posicionamientos extremos en torno a **BARRY LYNDON**, lo que sí parece cierto es que Kubrick se planteó el dilema entre utilizar tan sólo luz natural para las escenas interiores o aportar una luz adicional. Al decantarse por la primera solución, Kubrick sabía que coartaba los movimientos de los personajes que se situaban en torno a una mesa. Si los personajes actuaban de una forma natural se podría haber creado un efecto de irrealidad (personajes movidos, cuyas estelas delatan la falta de luz). La galantería y los exquisitos modales de los que hacía gala la clase burguesa europea del siglo XVIII podrían adecuarse en la realidad a la pasividad requerida para el film. (...).

(...) En **BARRY LYNDON** no podemos hablar de una concepción subjetivista de la música. La banda sonora ya no forma parte de los protagonistas. Ahora procede del exterior, del mismo paisaje. Kubrick cambia de estrategia aunque sigue usando temas del pasado. La diferencia está en la adaptación musical que hizo Leonard Rosenman especialmente



para la película, por la que obtuvo el Oscar de la Academia, en 1975, a la mejor partitura adaptada. De esta manera se lograba la coherencia y la continuidad de que habían carecido las anteriores. La banda sonora de **BARRY LYNDON** es, de las últimas películas de Kubrick, la que más se parece a una partitura original, exceptuando *El resplandor*. Leonard Rosenman hizo un excelente trabajo de sincronización. Cada nota tiene su función. Cada nota tiene su correspondencia con las imágenes, dando como resultado una integración inusitada en las películas de Kubrick. (...) La música tiene aquí una doble función: por una parte nos sitúa en un lugar concreto y en un momento determinado en la historia; pero a su vez, pone un velo a cada escena, tiñe de un color amargo el paisaje, como si se tratara del paisaje de la conciencia. Esta doble condición de la música, referencial y dramática, se articula para producir un efecto paradójicamente realista al mostrar una realidad concreta vista a través de los ojos del personaje que encarna Ryan O'Neal. (...)

Texto (extractos):

Christian Aguilera & Jaume Carreras, Stanley Kubrick, una odisea creativa, Libros Dirigido, serie Mayor, nº 9, Barcelona 1999.

(...) La posición de Stanley Kubrick dentro de la industria cinematográfica occidental es tan particular como privilegiada. Afincado desde hace catorce años en Inglaterra -desde el rodaje de *Lolita*- ha realizado cuatro films en ese espacio de tiempo, gozando de tal libertad, como no se recuerda otro caso semejante desde que Orson Welles filmase en Hollywood *Ciudadano Kane*. Kubrick tuvo siempre obsesión por controlar sus películas y tras un doloroso aprendizaje



comprendió que únicamente consiguiendo que sus films fueran rentables económicamente, podría conquistar y conservar su capacidad de decisión. *Dr. Strangelove* (1963), *2001, una odisea del espacio* (1968), *La naranja mecánica* (1971) y **BARRY LYNDON** (1975) son los únicos films de este maniaco perfeccionista a lo largo de estos años. El extraordinario éxito de *2001* y de *La naranja mecánica* -films en los que Kubrick llegó a decidir el cine de cada ciudad y la fecha en que el estreno se había de realizar, recibiendo por telex diariamente las recaudaciones y registrándolas en el cerebro electrónico que posee en su casa de Londres- le ha permitido hacer lo que más le apeteciera, salvo el "Napoleón" que preparó por dos veces y que tuvo que abandonar ya que el presupuesto alcanzaba cifras prohibitivas para cualquier film. Cuando abandonó su preparación de "Napoleón", Kubrick se interesó por una novela semiolvidada de un escritor inglés, William Thackeray, pintor frustrado y humorista mordaz que moriría a los 52 años después de haber dilapidado una fortuna y alcanzado cierta fama literaria.

El relativo fracaso comercial de **BARRY LYNDON** -el primer fracaso en 20 años- coloca a Kubrick en una situación ligeramente embarazosa y posiblemente signifique el abandono definitivo del proyecto sobre "Napoleón". **BARRY LYNDON** fue rodada durante 8 meses en escenarios naturales en Irlanda y el Sudoeste de Inglaterra, alcanzando su presupuesto la considerable cifra de once millones de dólares.

El fundamental desconcierto de la crítica frente al último film de Kubrick, proviene de que no logran averiguar qué es lo que podría haber encontrado en **BARRY LYNDON** un



realizador preocupado por la bomba atómica (**Strangelove**), los viajes espaciales (**2001**), o el libre albedrío y la utilización de la violencia (**Naranja mecánica**). Resulta indudable que Kubrick trata de analizar el comportamiento del hombre de hoy, sitúe sus films en el año **2001**, en el 1986 o en el siglo XVIII. Resulta curiosa la predilección de Kubrick por esta época, que ya había quedado patente en **2001** cuando *Bowman* aparece en una habitación amueblada estilo Luis XVI austriaco de 1780, al final de su viaje a través de mundos desconocidos. No parece muy aventurado opinar que Kubrick considera el siglo XVIII como aquél en que se delimitaron las características del mundo moderno, y punto de partida obligado si queremos remontarnos a los orígenes de un determinado comportamiento. Semejante método ya lo había utilizado Kubrick en **2001** remontándose hasta “la alborada del hombre”, la época de los hombres monos, para tratar de explicar el comportamiento del hombre en el siglo XXI. Esto quiere decir que para Kubrick los cambios en el comportamiento de los seres humanos apenas han variado a través de los siglos. Lo único que ha variado ha sido el entorno en que se mueve, los útiles de los que se sirve, pero no los problemas que plantean, ni la conducta que siguen frente a ellos.

El siglo XVIII presentaba una doble ventaja: 1) no tendría que descender a detalles explicativos que hubieran sido imprescindibles si situase el film en la época actual; 2) la disociación entre progreso técnico y comportamiento humano no era tan grande en el siglo XVIII como actualmente. Además eso le permitía tomar la obra de un novelista del siglo XIX -para Kubrick la Edad de Oro de la novela-, como base para su film. Kubrick -que escribió personalmente el

guión- estableció una serie de cambios respecto a la novela, que considero extraordinariamente significativos. El libro de Thackeray estaba narrado en primera persona, siendo el propio *Lyndon* quien contaba su historia, apareciendo la ironía del relato como consecuencia de la diferencia que existía entre los hechos que se narraban, y la interpretación que de ellos daba *Lyndon*. Kubrick elige el relato en tercera persona, lo que, de entrada, supone un distanciamiento, una casi imposibilidad de que el espectador tome partido emocionalmente ante los hechos que se relatan -a mi juicio éste es el motivo fundamental de su fracaso económico- y que constituye una elección coherente con el tono de otras películas -**Dr. Strangelove**- comparables a la visión que un extraterrestre podría tener sobre el comportamiento de la humanidad. Además, la utilización del narrador permite a Kubrick intervenir directamente en el film, adelantando acontecimientos -la muerte del hijo de *Barry*- y destruyendo el posible impacto emocional que podría tener en el espectador, o haciendo reflexiones sobre lo sucedido -episodio de *Barry* con la campesina alemana-. Kubrick modifica, bastante sustancialmente, las relaciones entre *Bullingdon* y *Barry Lyndon*. La novela concebida como las memorias de *Barry Lyndon*, deja un vacío total entre la salida de Inglaterra de *Barry* y su muerte en la prisión de Fleet, que el autor trata de cubrir -en una especie de epílogo- suministrando algunos datos sobre lo acaecido en este espacio de tiempo. Allí se alude a la aparición -veinte años más tarde- de *Bullingdon*, y a un encuentro con su padre adoptivo, al que propina una paliza, para vengarse de los latigazos recibidos. Kubrick en cambio, se inventa un duelo -al cabo de muy pocos años- en que *Bullingdon* hiere a *Barry*, haciendo que sea *Bullingdon* -y no *Lady Lyndon* y sus familiares- quienes expulsan a *Barry* de la mansión de los *Lyndon*. En el film de Kubrick existe un enfrentamiento directo de *Bullingdon* con el usurpador del puesto de su padre, y la herida que infiere a *Barry* -que llevará a la amputación de la pierna con una evidente simbología castradora- responde más bien a resonancias edípicas, que a voluntad vengadora.

Abundando en esta tesis, el film podría pensarse articulado en torno a las relaciones padre-hijo, correspondiendo la primera parte -ascensión y fortuna de *Barry*- a la búsqueda por el protagonista, de un padre sustitutivo del que vemos morir en la primera secuencia, y la segunda -caída y desgracia de *Barry*- a la usurpación que *Barry* lleva a cabo del puesto del padre de *Bullingdon*.

Extenderse aquí sobre las reflexiones que suscita el film amenaza con ser interminable, y por ello prefiero terminar esta aproximación al film, tratando de disipar determinados equívocos, que, en torno a él, se han ido produciendo. Sin que llegue a saberse muy bien las razones, el film de Kubrick se ha repetidamente comparado con la obra de Visconti. Si bien es cierto que **BARRY LYNDON** puede competir con ventaja con la belleza formal de los films de Visconti, nada más alejado de un **Luis II de Baviera** que **BARRY LYNDON**. A la pasión decorativista y la complacencia decadente y decadentista de Visconti, Kubrick propone una mirada glacial, en absoluto cómplice, y terriblemente crítica. El cuidado por el detalle puede ser similar en ambos, pero mientras para el italiano es un fin en sí mismo, para el americano es una exigencia del



rigor, pues exige a sus premisas para que sus conclusiones puedan ser consideradas válidas. Finalmente, creo que resulta imprescindible destacar la importancia del rótulo final –que lógicamente no existe en la novela– para una comprensión más adecuada de las verdaderas dimensiones del film. Este rótulo reza textualmente: “Fue durante el reinado de Jorge III cuando vivieron y se querellaron estos personajes. Buenos o malos, guapos o feos, ricos o pobres, hoy todos son iguales”.

Texto (extractos):

Antonio Castro, “Barry Lyndon” en sección “Críticas”, rev. Dirigido, diciembre 1976.

(...) Desde la primera y preciosista secuencia del film, en la que vemos en plano general a los dos combatientes de un duelo recortados con un cielo que parece pintado por John Constable o Caspar David Friedrich antes que filmado por Kubrick y John Alcott, el fatalismo impregna el relato de la vida del plebeyo irlandés *Redmond Barry*, años después convertido en cortesano con el nombre de *Barry Lyndon*. Uno de los dos rivales del duelo, el que cae abatido, es el padre de *Barry*. A partir de este mismo momento, en la más tierna niñez, el protagonista de la novela de Thackeray y de la película de Kubrick no se propondrá otra cosa que la escalada social. *Barry Lyndon* es el itinerario de un hombre desde que es inocente y virtuoso hasta su caída al abismo, derrotado, pobre y con una pierna amputada por debajo de la rodilla, pasando por muy diferentes estadios: soldado del ejército inglés, desertor, soldado del ejército prusiano, espía, jugador profesional, espadachín, oportunista, libertino y caballero. La fatalidad empieza por un exceso de honor, cuando *Barry* se enfrenta en duelo con el oficial inglés con el



que va a casarse su prima *Nora*, su gran primer amor. Y aunque el duelo es una mascarada, el protagonista huye, es asaltado por unos ladrones cuando se dirigía maravillado hacia Dublín como *D'Artagnan* se dirigía ilusionado a París, comprueba que la guerra no tiene nada de honorable ni aventurero y concluye el primer itinerario del relato, aún siendo *Redmond Barry*, trabajando con un jugador profesional en partidas de naipes iluminadas a la luz real de las velas, el gran reclamo estético que tuvo la película en su momento. Tras madurar la ciencia ficción y ofrecer un estudio sobre la violencia urbana y la represión de estado, lo que le había convertido en cineasta de éxito y polémico, Kubrick abordaba ahora un simple relato clásico ambientado en la Inglaterra del siglo XVIII “pero” fotografiado de manera distinta y naturalista. Sin necesitarlos, Kubrick siempre tuvo a mano excelentes elementos para crear expectación antes de que sus películas llegaran a las salas de estreno. Prescindir de iluminación artificial fue un desafío técnico y una decisión estilística. Todos los exteriores del film fueron rodados con luz natural y los interiores filmados solo con luz de velas gracias a las posibilidades de un objetivo que acababa de aparecer en el mercado, el Zeiss de 50 mm. y apertura F0'7 (el objetivo más luminoso de la historia). A la magnífica labor del director de fotografía, John Alcott, debe sumarse sin duda la del equipo de maquillaje, ya que las escenas en interiores, sobre todo las de las partidas de cartas, muestran con cuidado los rostros trabajados con polvos blancos, colorete y pecas falsas creando, en el reflejo hipnótico de las velas en ellos, una sensación tan realista, según la época recreada, como casi onírica. La banda sonora no pudo alcanzar las mismas cotas realistas, ya que Kubrick no encontró en la música de aquel siglo ninguna composición trágica como la que necesitaba para el film, por lo que recurrió a una

pieza sublime de Schubert escrita en 1828, el “Trio en mi bemol” del Opus 100, que posee, en palabras del director, “*el equilibrio preciso entre lo trágico y lo romántico*”. Si la primera mitad de la película es ágil y hasta cierto punto alegre, la segunda es sombría y triste, con la relación entre *Barry* y *Lady Honoria* que se desvanece bien pronto, los agrios enfrentamientos con el hijastro, la muerte de su hijo natural, las deudas, la bebida y el fin de todos los sueños de grandeza que un día albergó. Si en la primera imperan las zarzuelas, en la segunda es el tema de Schubert el que marca la pauta, adherido al desolador destino del personaje. Otro logro del film es el empleo de una voz narrativa que nunca reitera información, sino que complementa la visual, y el uso de la anticipación: antes de que muera el hijo pequeño (en una escena tan conmovedora como la muerte en el campo de batalla del amigo y protector de *Barry*, quien le pide un beso porque no volverán a verse), el narrador ya nos anuncia que *Barry* terminará solo, pobre y sin hijos, y lejos de desalentar nuestras expectativas, nos refuerza en nuestra intuiciones sobre el desenlace del drama.

Dentro de su estudiada concepción escénica, destaca en el film la construcción de muchas escenas de idéntica forma, partiendo de un primer plano de uno o dos personajes hasta obtener, mediante un lento travelling de alejamiento, un plano general de los mismos. Kubrick, con esta elección sistemática, parece querer tomar distancia sobre las figuras y los hechos sin enjuiciarlos. De ahí la extraña empatía que puede emanar de un arribista como *Barry*, el desafecto que sentimos hacia una de sus víctimas, el hijastro, y la escasa atención que procuramos a *Lady Honoria*, aunque Kubrick le dedica algunas de las imágenes más melancólicas que recuerdo en una pantalla.

Texto (extractos):

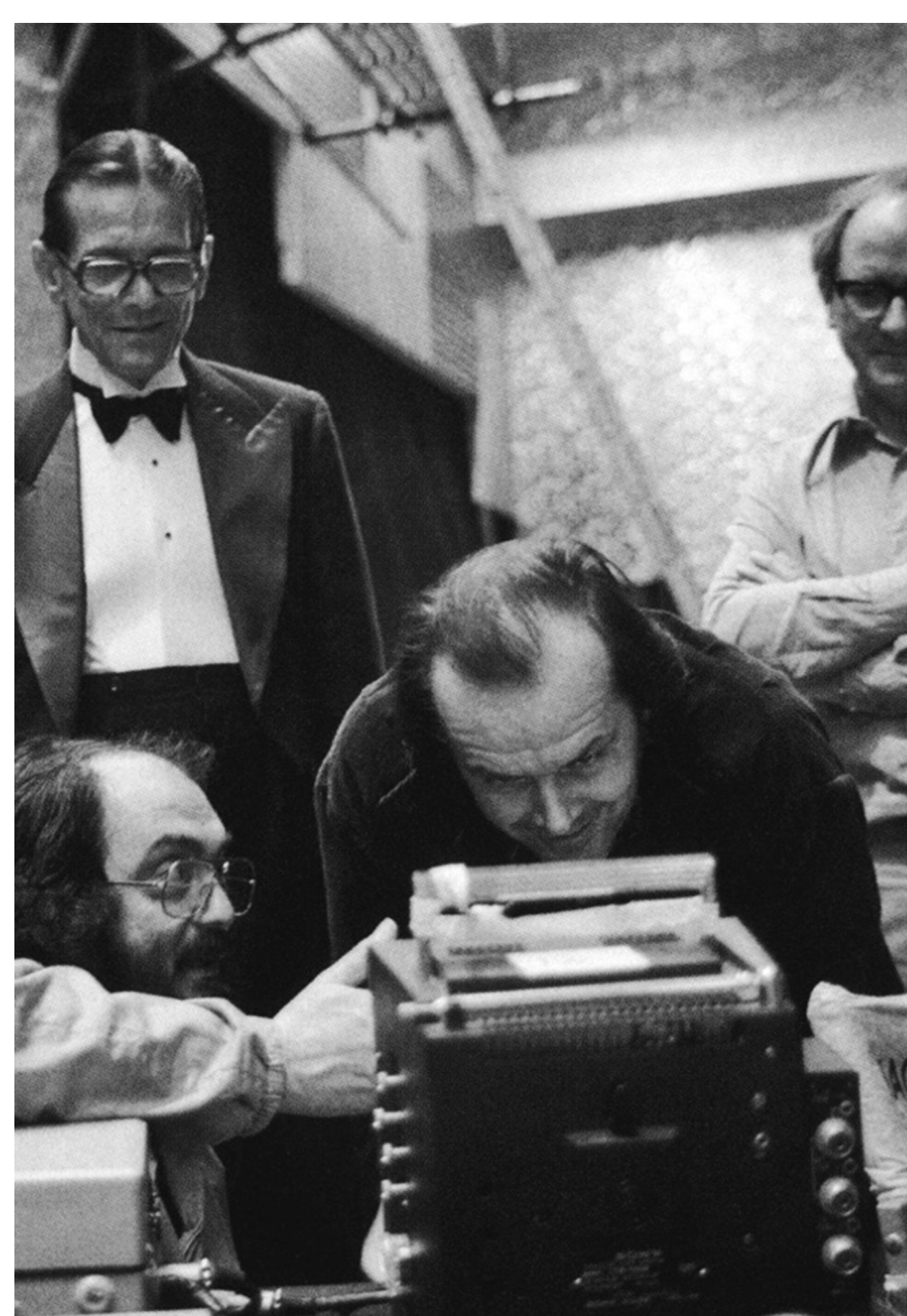
Quim Casas, “Barry Lyndon: opus pictórico”, en dossier “Stanley Kubrick: el cineasta de la obsesión” y 2ª parte, rev. Dirigido, enero 2016.

(...) Obsesiva en su distante visualización del pasado, **BARRY LYNDON** se convirtió en piedra de toque del cine histórico, sugiriendo (o, mejor dicho, imponiendo) un reto insuperable para las superproducciones que han querido mirarse en ella. “*Usamos la imaginación y los valores sociales para calibrar cómo era la gente que realizó las acciones sobre las que leemos. Inevitablemente, los juzgamos en base a nuestros estándares. También nos dirigimos a artefactos culturales de antaño para tener una visión más precisa de cómo era la vida para esas personas. (...) Finalmente, al imaginar la gente del pasado y su modo de vida, tendemos a usar las formas en que nuestros recuerdos nos traen nuestro propio pasado: no como una recolección cronológicamente exacta de eventos, sino como imágenes de instantes particularmente vividos*”. El anterior párrafo, traducido del ensayo de William Stephenson “The Perception of History on Kubrick’s Barry Lyndon”, proporciona algunas de las claves para comprender la aproximación de Stanley Kubrick al cine histórico. Para el cineasta neoyorquino, desplazarse cinematográficamente en el tiempo suponía situar en pantalla un mundo que se ha desvanecido. Para resolver este escollo, la mayoría de (super)producciones históricas optan

por la aparatosa reconstrucción del pasado en escenarios y objetos creados para la ocasión. Kubrick ya había pasado por ese proceso en **Espartaco**, y quiso que la evocación del período de la Guerra de los Siete Años en **BARRY LYNDON** fuera completamente opuesta. La película no construye, sino que busca los vestigios de ese pasado en el presente, rodando todos los interiores en casas y palacios de la época, y estudiando las pinturas de Gainsborough, Constable, Hogarth, Stubbs y otros artistas para saber qué utensilios usar y qué apariencia y gestualidad debían presentar los actores, que incluso se mueven a una velocidad distinta a la nuestra (véase el parsimonioso acercamiento en el primer encuentro entre *Redmond Barry* y *Lady Lyndon*). El director también se sirvió de la tecnología punta del momento para hallar una luz que no pertenecía al siglo XX, sino al XVIII: encargó la adaptación a una cámara de 35 mm. de la lente Zeiss Planar 50 mm. FO7; un modelo que la NASA había usado para la fotografía lunar, y que hacía posible rodar secuencias de interior iluminadas únicamente por velas, como correspondía a los tiempos preeléctricos. Así, Kubrick y sus colaboradores John Alcott (fotografía), Ken Adams (arte) y Milena Canonero (vestuario) crearon una ilusión dieciochesca, documental pero no exactamente “realista”, pues nos recuerda constantemente que estábamos contemplando un mundo distinto al nuestro, con el que nos relacionamos de manera dificultosa, y que, además, solo podemos conocer a través del filtro de aquellos artistas que lo retrataron. Hubiera sido interesante saber qué habría opinado Kubrick de **La inglesa y el duque**, estrenada dos años después de su fallecimiento en 1999, en la que Eric Rohmer recreó los días de la Revolución Francesa colocando a sus actores frente a lienzos de la época. Tanto aquí como en obras anteriores (**La marquesa de O**, **Perceval le Gallois**), Rohmer llega a la Historia a través de una inspiración pictórica progresivamente literal, sabedor que está acudiendo a unos espacios que ya no existen físicamente, que solo pueden ser visibles desde el artificio. El radical planteamiento estético de **BARRY LYNDON** significa, en cierto modo, un punto climático para el cine histórico; influyente pero nunca superado, y anuncia la progresiva pérdida de relevancia de las películas de época. Un declive en el que se unió la desaparición de autores capitales que habían convertido la filmación del pasado en parte central de su trabajo (sin ir más lejos, Luchino Visconti murió pocos meses después de que Kubrick estrenase su cinta), y el aparente desinterés (o falta de medios) de las siguientes generaciones de cineastas por remontarse en la Historia. No deja de resultar significativo que en la **María Antonieta** de Sofia Coppola, la reina francesa se mueva y ría como una joven de hoy, y que baile con la música de nuestros días. Al forzar en el personaje una expresividad reconocible, la directora anula la distancia temporal; una estrategia antitética a la de Kubrick, pero que igualmente nos conduce a una de sus ideas fundamentales: toda mirada al pasado se efectúa desde un presente, por lo que el cine histórico siempre superpondrá dos tiempos; aquel que visita, y aquel en que se produce la obra.

Texto (extractos):

Gerard Casau, “Barry Lyndon: una luz distinta”, en dossier “Stanley Kubrick: el cineasta de la obsesión” y 2ª parte, rev. Dirigido, enero 2016.



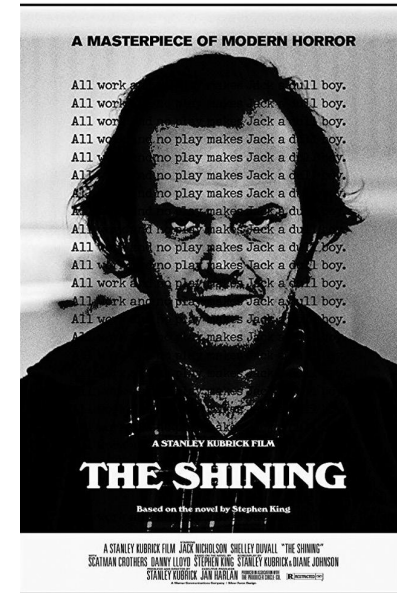
Martes 19 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

EL RESPLANDOR

(1980) Gran Bretaña - EE.UU. 120 min.

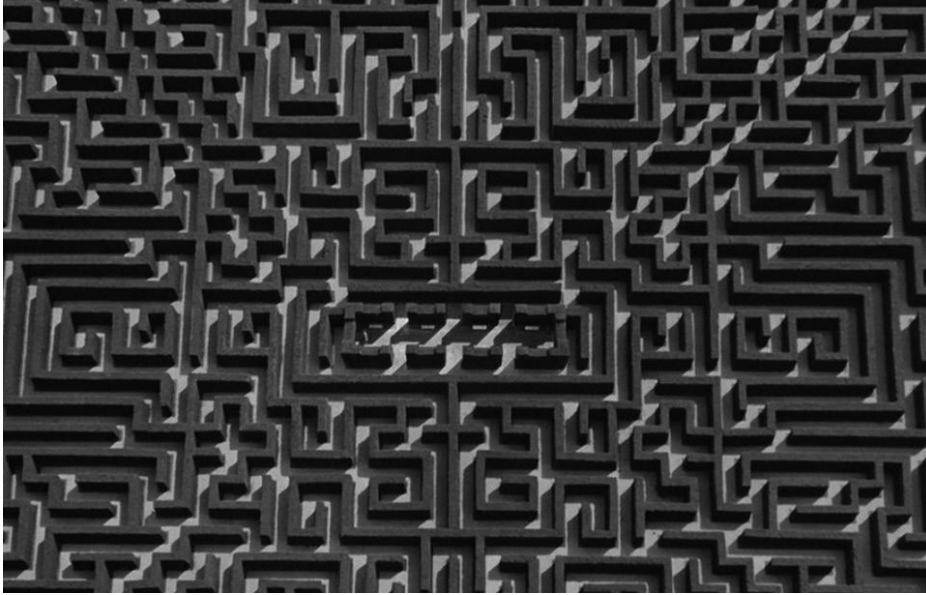
Título Orig.- The shining. **Director.-** Stanley Kubrick.
Argumento.- La novela homónima (1977) de Stephen King.
Guión.- Diane Johnson y Stanley Kubrick. **Fotografía.-** John Alcott (1.33:1 - Eastmancolor). **Montaje.-** Ray Lovejoy.
Música.- Wendy Carlos & Rachel Elkind y temas de Béla Bartók, György Ligeti y Krzysztof Penderecki. **Productor.-** Stanley Kubrick y Jan Harlan. **Producción.-** Hawks Films y Peregrine Films para Warner Bros. **Intérpretes.-** Jack Nicholson (*Jack Torrance*), Shelley Duvall (*Wendy Torrance*), Danny Lloyd (*Danny Torrance*), Barry Nelson (*Stuart Ullman*), Scatman Crothers (*Dick Halloran*), Philip Stone (*Delbert Grady*), Joe Turkel (*Lloyd*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 14 de la filmografía de Stanley Kubrick (de 16 como director)

Música de sala:
Selección de obras (1959-1979)
Krzysztof Penderecki



(...) A excepción de **Barry Lyndon**, para Kubrick siempre había un precepto ineludible en cada nuevo argumento: intuir las posibilidades de un tema por explotar y desarrollar dentro de un género determinado. Afirmar que Stanley Kubrick fue un cineasta de concepción visual no escapa a nadie. Pero llegar al punto de condicionar la elección de una obra en función de las posibilidades visuales que ésta ofrece, es un hecho que cobra especial relieve en el caso de **EL RESPLANDOR**. El acercamiento de Kubrick al mundo literario de Stephen King fue casual y su intención de adaptar su tercera novela, “El resplandor” (1978), estuvo supeditada, en parte, a las posibilidades que le ofrecía el uso de la steadycam. Se trata de un aparato ligero accionado por un complejo sistema de poleas, que permite crear movimientos de cámara acompasando su velocidad con la persona u objeto filmado (...). De entrada, “El resplandor”, la novela, presentaba un notable inconveniente debido a su extensión -quinientas páginas- que invitaban más a convertirla en miniserie, como en el caso de “La hora del vampiro”, “Tommyknockers” o “It”, que a contemplar una versión cinematográfica si no se quería incurrir en un ejercicio de reduccionismo. Pero al adentrarse en su lectura, Kubrick comprendió que el sistema ideado por Garrett Brown -el artífice de la steadycam- no tendría un mejor campo de acción que el fastuoso hotel Overlook. La steadycam había obtenido su bautismo en el celuloide durante el rodaje de **Marathon Man** (1976) y **Rocky** (1976) (...).

(...) La influencia más notoria que se detecta en la versión cinematográfica de “El resplandor” es la de “The Blue Hotel” (1898), un ya centenario relato corto de Stephen Crane (1871-1900), autor cuyo reconocimiento internacional va ligado ineludiblemente a

“La roja insignia del valor” (1896), que sirvió de base para una accidentada y mutilada adaptación cinematográfica a cargo de John Huston. (...).

(...) **EL RESPLANDOR** se plantea como el choque entre dos mundos, aunque Kubrick prioriza la relación entre *Jack* y su *hijo*, representantes de cada uno de ellos. En cierto sentido, *Danny* representa la pureza, la bondad frente a la naturaleza diabólica que se ha instaurado en la persona de *Jack Torrance*, siguiendo el rol que le ha encomendado el hotel Overlook. Por consiguiente, **EL RESPLANDOR** penetra en un terreno metafísico que se corresponde con una enorme complejidad al ser reproducido en clave cinematográfica. (...) Sin alcanzar el nivel de **¡Suspense!** (1961) o **El otro** (1972), **EL RESPLANDOR** se acredita como una estimulante narración de terror psicológico de raíces metafísicas (...).

(...) El silencio en **EL RESPLANDOR** es más silencio cuando algún sonido (la bicicleta del niño cuando recorre los pasillos del hotel) lo atraviesa. Lo mismo ocurre con la música. Sólo percibimos la música cuando hay silencio. El tipo de música que Kubrick utilizó para su película, tanto Bartók como Penderecki o Ligeti, es muy adecuado para este juego entre silencio y ausencia de silencio, entre música y ausencia de música. El equilibrio entre éstos es lo que permite al film respirar y hacer que el espectador deje de hacerlo. Un aspecto importante es la extrema sincronización entre movimiento y música. Cada acción de los personajes está acompañada de una variación expresiva en la música, algo que también se da en la ópera. (...)

(...) En España, a **EL RESPLANDOR** se le puede catalogar de film maldito debido a un infame doblaje dirigido por Carlos Saura con las inapropiadas voces de Joaquín Hinojosa y sobre todo Verónica Forqué, que llega incluso a alterar el contenido de la frase que repite en las hojas escritas por *Jack Torrance* (“no por mucho madrugar amanece más temprano” en lugar de “All Works and no play makes Jake a dull”, es decir, “Sólo trabajar y no jugar hacen de Jake un chico aburrido”) (...).

Texto (extractos):

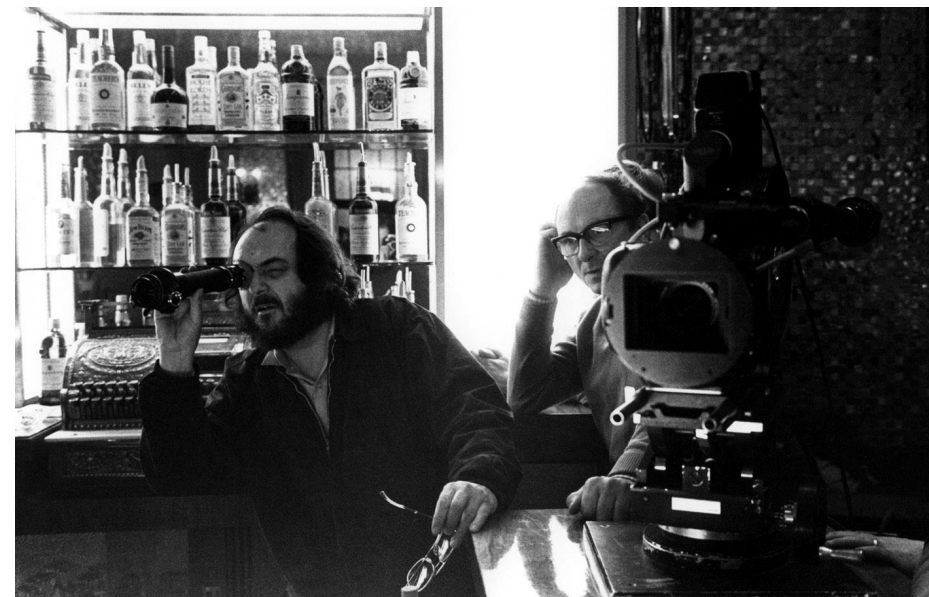
Christian Aguilera & Jaume Carreras, **Stanley Kubrick, una odisea creativa**, Libros Dirigido, serie Mayor, nº 9, Barcelona 1999.

(...) Probablemente **EL RESPLANDOR** suponga la mayor de las decepciones sufridas con una película de Stanley Kubrick filmada con posterioridad a **Atraco Perfecto**. Todavía recuerdo la sesión de clausura del festival de San Sebastián de 1980 donde se estrenó la película en Europa, ya que Kubrick se había negado a dejar su película a festivales que, a su juicio, habían maltratado alguno de sus films precedentes. La expectación era enorme y mi desilusión estuvo a tono con ella. La brillantez del film, perceptible hasta para el más



lerdo de los espectadores, no podía hacerme olvidar que a mi juicio era un film muchísimo menos denso y muchísimo menos interesante que los que componían la extraordinaria carrera de un director que casi siempre había logrado conciliar -hasta cierto punto, como veremos a continuación- la necesidad de hacer films personales, con la seguridad que le confería un rendimiento en taquilla que aseguraba su independencia como realizador.

Pero el problema venía de algunos años antes, cuando **Barry Lyndon** había resultado un sonoro fracaso en taquilla, lo que colocó a Kubrick en una posición muy débil dentro de la industria. Posiblemente entonces recordó lo ocurrido tres años antes cuando, tras el éxito de **La naranja mecánica**, en el apogeo de su fama, había rechazado la propuesta de la Warner de realizar **El exorcista**, por considerar que era algo que no estaba a su altura. Más tarde, cuando, dirigida por Friedkin, la película se convirtió en un extraordinario éxito de taquilla e incluso consiguió el Oscar, parece ser que Kubrick lamentó no haber hecho el film -pese a lo cual tuvo la sensatez de no aceptar su secuela cuando se la propusieron algunos años más tarde- y empezó a pensar en hacer una película de terror que supusiera su verdadera contribución al género. Lo malo es que resucitó semejante proyecto tras un fracaso económico por lo que era imprescindible alcanzar un gran éxito. Esa imperiosa necesidad de recuperar el puesto perdido en la industria llevó a Kubrick a cometer algunos errores: el primero, aceptar como base de trabajo una novela de Stephen King "El resplandor" que no le gustaba, pero que consideraba que podía dar lugar a un gran éxito en taquilla, y, segundo pensar que un libro tan voluminoso como el de King podía resumirse en poco más de dos horas.



Sin embargo, Kubrick, aunque muy a regañadientes, había aprendido otra lección. Pese a que le molestase enormemente aceptarlo -los problemas que surgieron con **La naranja mecánica** y **Barry Lyndon**, únicos guiones firmados por el director en solitario no dejaban la menor duda-, no era capaz de escribir él solo ni un guión, ni una adaptación, por lo que buscó la colaboración de la escritora Diane Johnson una de cuyas novelas, "La sombra sabe" le había gustado lo suficiente para haberse planteado la posibilidad de adaptarla.

Aunque el contrato de King con la Warner le daba la posibilidad de hacer el primer guión, dado lo que Kubrick opinaba del escritor, parecía claro que semejante trabajo no tenía demasiadas posibilidades de ser usado. Además, Kubrick y King diferían absolutamente en el planteamiento del film. Para el escritor, el niño que goza de poderes paranormales -"el resplandor"- es el protagonista y su historia trata de un lugar que está encantado y cómo ese encantamiento está a punto de destruir a toda la familia *Torrance*. Kubrick, por su parte, nunca creyó en los aparecidos y trataba de explicar que las fuerzas del mal que King atribuía al hotel estaban dentro del ser humano, lo que se traducía necesariamente en que *Jack*, el padre de *Danny*, acabase convirtiéndose en protagonista.

Cuando Kubrick rechazó el guión de King y se puso a trabajar con la escritora y profesora de la Universidad de California cambió, lógicamente, los episodios que menos se ajustaban a su concepción de la historia. Fundamentalmente desaparecieron las explicaciones psicológicas del comportamiento de *Jack*, sus relaciones con *Wendy*, etc.



Pero -y posiblemente una de las razones fue que no se tomase el film como el largo trayecto de *Jack* a la locura- la película hace que el mal -y los fantasmas- estén tanto dentro de *Jack* -que es la parte que, en definitiva, interesaba a Kubrick- como fuera, en el hotel, que adquiere rango de personaje -la parte comercial y que Kubrick creía que ayudaría a que triunfara el film-, lo cual resta claridad y rigor.

Otra de las cosas que no se podía mantener era el final. En la novela, un incendio purificador restituye las cosas a su antiguo ser y acaba con el hotel y los aparecidos. En la película, Kubrick hace que *Halloran* fracase allí donde en la novela triunfa y que *Jack* muera congelado persiguiendo a su hijo dentro del laberinto. Como casi siempre, la tendencia a la abstracción de Kubrick es permanente y el progresivo despertar de los instintos agresivos en *Jack* se corresponde a una especie de evolución inversa de la especie humana que conduce a que, en determinados momentos, la manera de andar y la apariencia de *Jack* sea la de los monos del comienzo de 2001. Si Kubrick renuncia a presentarnos las motivaciones psicológicas de *Jack*, utiliza permanentemente la mitología tanto de los relatos de terror como de los cuentos para niños. Se nota que ambos guionistas han trabajado con detenimiento tanto sobre la obra de Bettelheim "Psicoanálisis de los cuentos de hadas" (en la película, hay alusiones a cuentos como "Los tres cerditos", "Caperucita Roja", "Garbancito", etc. etc.), como sobre los escritos de Freud y Jung referentes a arquetipos y al inconsciente colectivo.



El problema es que, en la tesitura en la que se encontraba Kubrick, la necesidad de conseguir un éxito era tan imperiosa que continuamente desnivelaba la balanza hacia esa solución, como lo prueba que todos los que conocen la versión íntegra (su duración original era de 146 minutos, más tarde reducidos a 144, y, finalmente, la versión definitiva alcanza los 120 minutos) opinen que Kubrick se equivocó al cortar porque dejaba sin explicación temas absolutamente fundamentales para la comprensión de la película. Pero Kubrick estaba convencido de que sería mucho más eficaz si no sobrepasaba las dos horas, y cortó 26 minutos. (...)

Texto (extractos):

Antonio Castro, "El resplandor" en especial "Cine de terror", rev. Dirigido, mayo 2000.

Si "El resplandor", la novela de Stephen King, es la descripción del proceso que conduce a tres personas, únicas residentes en el Overlook, un hotel de montaña cerrado durante el invierno y aislado por la nieve, a darse cuenta de que entre los muros del lujoso hotel de cuya vigilancia se encargan siguen campando a sus anchas los diabólicos espíritus de los antiguos inquilinos del mismo, en **EL RESPLANDOR**, la película de Stanley Kubrick, asistimos a la descripción de la crisis de un matrimonio, el que forman *Jack Torrance* (Jack Nicholson) y su esposa *Wendy* (Shelley Duvall), que se desata a raíz del proceso paranoico en virtud del cual el primero ve, o mejor dicho, cree ver fantasmas en el Overlook, los mismos que le conducirán a intentar asesinar a *Wendy* y a su hijo *Danny* (Danny Lloyd), para que todos juntos se *queden-para-siempre* en ese lugar.



El escepticismo de Kubrick resulta patente en la notable frialdad de su puesta en escena, la cual elude la mayoría de convenciones del cine de terror, variante temática “casas encantadas”, por más que a simple vista pueda parecer que las respeta escrupulosamente. La mayoría de las escenas de terror se desarrollan a plena luz del día, o en estancias perfectamente iluminadas. El montaje establece ambigüedades a la hora de poner en relación a *Jack*, *Wendy* y *Danny* con las almas en pena que se esconden en el Overlook, fomentando la posibilidad de que los fantasmas no sean sino el resultado de la imaginación delirante de *Jack*, desatada por su alcoholismo y su locura, o de las fantasías infantiles de *Danny*. Cuando el niño tiene visiones premonitorias de los horrores ocultos en el Overlook (el río de sangre que brota del ascensor, los fantasmas de las gemelas, la visión de sus cuerpos descuartizados), o cuando ve a esas mismas gemelas, dichas apariciones se visualizan en plano/contraplano. Uno de los mejores momentos, tan sencillo como eficaz, es aquél en el que vemos a *Danny* jugando con sus coches de juguete sobre el estampado de la moqueta; de repente, una pelota se acerca rodando suavemente hacia donde está sentado; en contraplano, vemos el solitario pasillo en frente del niño, de donde se supone ha venido la pelota, algo imposible... a no ser, claro está, que allí haya alguien invisible. Cerca del final, cuando *Wendy* ve, o cree ver, a esos mismos espectros, Kubrick mantiene la relación entre el punto de vista de *Wendy* y esas apariciones sobre la base del plano/contraplano, de ahí que resulte lícito pensar que *Wendy* realmente no los ve, sino que es víctima de un ataque de histeria, contagiada por el insano clima creado por su esposo y su hijo.



Con todo, hay una excepción: la famosa secuencia en la que *Danny* recorre el hotel en su triciclo, seguido por la steadicam, hasta detenerse en un pasillo donde, al fondo, están las gemelas: es el único momento en el que se crea una asociación directa, dentro de un mismo encuadre, entre el niño y las apariciones, compartiendo el mismo plano/la misma realidad.

Mientras que *Danny* está al borde de la locura, tanto si es el resultado de su imaginación desbordada o de la posibilidad real de que en el hotel haya fantasmas, su padre se va sumergiendo progresivamente en una demencia sin posibilidad de redención: de ahí que la mayoría de contactos “fantasmales” de *Jack* estén filmados, al contrario que los de *Danny*, mediante encuadres que ponen en relación directa al primero con los fantasmas del Overlook. Un momento clave al respecto reside en la secuencia de la primera visita de *Jack* al salón de baile: el personaje se sienta en la barra del bar y exclama: “*Daría mi alma al diablo por un trago*”; delante suyo se aparece el fantasmal barman del hotel, *Lloyd* (Joe Turkel), con el que conversa (o, insistamos, cree conversar) y que le sirve ese bourbon que tanto anhela. A continuación, en la célebre secuencia del encuentro de *Jack* con la anciana putrefacta en la habitación 237 donde hemos visto entrar a *Danny*, a pesar de la expresa recomendación de *Hallorann* (Scatman Crothers) de que no lo hiciera, *Jack* toca, o cree tocar, a una joven desnuda que, de pronto, se transforma en una horrenda vieja, mientras en montaje paralelo vemos a *Danny* “viendo” a distancia ese mismo horror. No es de extrañar que, la segunda vez que *Jack* vuelva a la sala de baile, esta esté abarrotada como

si tal cosa por los espectros de los inquilinos del Overlook: los mismos a los cuales *Jack* se unirá tras morir congelado en el laberinto, repitiendo el destino fatídico de uno de los anteriores vigilantes del hotel, *Delbert Grady* (Philip Stone), convertido, al igual que luego lo estará el propio *Jack*, en un camarero del local. Pero si en el Overlook no hay fantasmas, si todo está en la mente de *Jack* y *Danny*, ¿cómo intuye *Hallorann* el peligro que corren el niño y su madre, y acude en su rescate, si no es gracias a que, como *Danny*, tiene poderes mentales?: “el resplandor”, como él lo llama. ¿O cómo logra *Jack* salir de la tdespensa donde *Wendy* le ha encerrado, si no con ayuda fantasmal? **EL RESPLANDOR** se mueve hábilmente entre contradicciones.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “El resplandor: los fantasmas del Overlook”, en dossier “Stanley Kubrick: el cineasta de la obsesión” (y 2ª parte), rev. Dirigido, enero 2016.

En torno a **EL RESPLANDOR** se generó desde el momento de su estreno una polémica entre los admiradores de la novela de Stephen King en la cual se inspira, de título homónimo en sus ediciones actuales (si bien editada en España en un primer momento como “Insólito esplendor”). Aquéllos, entre los que me incluyo solo a medias –“El resplandor” no me parece una de las mejores novelas del escritor de Maine: prefiero “Carrie”, “Salem’s Lot-La hora del vampiro”, “Cementerio de animales” o “It (Eso)”–, aseguran que Stanley Kubrick destrozó el original literario, dado que las modificaciones que el cineasta neoyorquino introdujo en su guión, escrito junto con Diane Johnson, alteraban el sentido fantástico del libro. Novela y película coinciden a la hora de describir a *Jack Torrance* como un hombre “con problemas”: un exalcohólico que trata de superar la frustración que le provoca su fracaso como escritor, aprovechando su empleo como vigilante del hotel Overlook para tener tiempo que poder dedicar a su nueva novela. Además, en el pasado llegó a lastimar a su hijo *Danny*, algo que queda más claro en el montaje íntegro de la película de 146 minutos (el que siempre se ha exhibido en los Estados Unidos), donde se incluye la secuencia en la que *Wendy* lleva a *Danny* al médico, momento que nos pone en antecedentes sobre el alcoholismo de *Jack* y su arranque de ira, del cual fue víctima *Danny*. También coinciden a la hora de mostrarnos la sensibilidad extrasensorial del niño, la cual se manifiesta en *Tony*, un amigo imaginario que vive en su dedo índice y que no es sino una muestra de la capacidad de *Danny* para captar las presencias sobrenaturales que habitan en el Overlook. En la novela, lo sobrenatural es un concepto aceptado de antemano que acaba manifestándose de manera incluso más espectacular que en el film: recuérdese el episodio del libro protagonizado por los setos con forma de animales que de repente cobran vida, secuencia inexistente en la versión de Kubrick y que Mick Garris recuperaría para su mediocre miniserie de televisión -**El resplandor** (*The Shining*, 1997)-, más fiel a la novela pero menos atmosférica que la adaptación pragmática del escéptico Kubrick.

King siempre a renegado de **EL RESPLANDOR** de Kubrick, y prefiere **El resplandor** de Garris (sic) por su mayor fidelidad. Pero, mal que pese, con todos sus defectos y aun siendo consciente de que la película de Kubrick no es santo de la devoción de mucha gente, **EL RESPLANDOR** es uno de los más interesantes films que se han hecho a partir de una obra de King, junto con **Carrie** (idem, 1976, Brian de Palma) –y su más que digno remake: **Carrie** (idem, 2013, Kimberly Peirce)–, la serie de televisión **El misterio de Salem’s Lot** (*Salem’s Lot*, 1979, Tobe Hooper) –objeto de un remake también televisivo, **Salem’s Lot** (Mikael Salomon, 2004), mejor de lo que suele pregonarse–, **Cujo** (idem, 1983, Lewis Teague), **La zona muerta** (*The Dead Zone*, 1983, David Cronenberg), **Corazones en Atlántida** (*Hearts in Atlantis*, 2001, Scott Hicks), **La ventana secreta** (*Secret Window*, 2004, David Koepp) –según el relato “Ventana secreta, jardín secreto”–, y **La niebla de Stephen King** (*The Mist*, 2007, Frank Darabont), a los cuales se pueden añadir otros menos logrados pero no desprovistos por completo de interés: es el caso de los menospreciados **Christine** (idem, 1983, John Carpenter) y **1408** (idem, 2007, Mikael Hafström)¹.

La controversia en torno a la validez de **EL RESPLANDOR** de Kubrick como adaptación de King pivota en torno a la opinión de quienes consideran que con esta película Kubrick logró “intelectualizar” el cine de terror, tal y como había hecho previamente, dicen, con el film *noir* (**Atraco perfecto**), el bélico (**Senderos de gloria**), el peplum (**Espartaco**), la sátira política (**¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú**), la ciencia ficción (**2001: Una odisea del espacio**), la sátira social (**La naranja mecánica**) y el cine de época (**Barry Lyndon**), llevando por tanto el género de horror a-un-nivel-superior; opinión (...) solo apta para quienes todavía desprecian el estudio del cine desde la perspectiva de los géneros. Similar parecer tienen quienes consideran, con arrogancia, que realizadores como De Palma, Cronenberg o Carpenter son menos “intelectuales” que Kubrick por el mero hecho de que miran el género fantástico de manera honesta y no por ello menos profunda: mal que pese, **La furia** (*The Fury*, 1978), **Videodrome** (idem, 1983) y **La cosa** (*The Thing*, 1982) son películas mucho mejores que **EL RESPLANDOR**. A pesar de todo, lo cierto es que el film de Kubrick tiene la particularidad –se comparta o no– de ser una lectura particular de la novela de King, aunque resulte en comparación menos fantástico que **2001: Una odisea del espacio**. Además, no por el hecho de venir firmada por *el-genial-Kubrick* (otra idea preconcebida), **EL RESPLANDOR** resulta menos personal que, por ejemplo, la citada **Cujo**, donde el “insignificante” Lewis Teague consiguió hacer una película mejor que la homónima (y mediocre) novela de King en la que se inspira (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Stanley Kubrick y Stephen King: enemistades peligrosas”, en dossier “Stanley Kubrick: el cineasta de la obsesión” (y 2ª parte), rev. Dirigido, enero 2016.

¹ Excluyo de esta relación otras adaptaciones de interés de obras de King, por su no adscripción al género fantástico: **Cuenta conmigo** (*Stand by Me*, 1986, Rob Reiner) –que adapta la novela “El cuerpo”–, **Cadena perpetua** (*The Shawshank Redemption*, 1994, Frank Darabont) –a partir del relato “Rita Hayworth y la redención de Shawshank”–, y **Verano de corrupción** (*Apt Pupil*, 1998, Bryan Singer) –según el relato “Alumno aventajado”–.



Viernes 22 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

LA CHAQUETA METÁLICA

(1987) Gran Bretaña - EE.UU. 116 min.

Título Orig.- Full metal jacket. **Director.-** Stanley Kubrick.
Argumento.- La novela "Short timers" (1979) de Gustav Hasford. **Guión.-** Stanley Kubrick, Michael Herr y Gustav Hasford. **Fotografía.-** Douglas Milsome (1.33:1 - Rank Color). **Montaje.-** Martin Hunter. **Música.-** "Abigail Mead" (Vivian Kubrick). **Productor.-** Stanley Kubrick y Jan Harlan. **Producción.-** Warner Bros. **Intérpretes.-** Matthew Modine (recluta "Bufón"), Vincent D'Onofrio (recluta "Patoso"), Adam Baldwin ("Pedazo de Animal"), Lee Ermey (sargento Hartman), Dorian Harewood ("Ébano"), Arliss Howard (recluta "Cowboy"), Kevin Major Howard ("Rompetechos"), Ed O'Ross (teniente "Pelotazo"), John Terry (teniente Lockhart), Kirk Taylor ("Respondón"), Kierson Jecchinis ("Loco"), Tim Colceri ("Metralleta"), Peter Merrill (periodista TV).

Versión original en inglés subtitulada en español

Película nº 15 de la filmografía de Stanley Kubrick (de 16 como director)

1 candidatura a los Oscars: Guión adaptado

Música de sala:
La chaqueta metálica (1987) de Stanley Kubrick
Varios autores (canciones)

**IN VIETNAM
 THE WIND
 DOESN'T BLOW
 IT SUCKS**



**Stanley Kubrick's
 FULL
 METAL
 JACKET**

WARNER BROS. PRESENTS STANLEY KUBRICK'S FULL METAL JACKET
 STARRING MATTHEW MODINE ADAM BALDWIN VINCENT D'ONOFRIO LEE ERMHEY DORIAN HAREWOOD ARLISS HOWARD
 KEVIN MAJOR HOWARD ED O'ROSS DIRECTED BY STANLEY KUBRICK COSTUME DESIGNER MICHAEL HERR EXECUTIVE PRODUCERS GUSTAV HASFORD
 BASED ON THE NOVEL BY GUSTAV HASFORD PRODUCED BY PHILIP HEBBES EXECUTIVE PRODUCER JAN HARLAN PRODUCED AND DIRECTED BY STANLEY KUBRICK
 WARNER BROS. PRESENTS



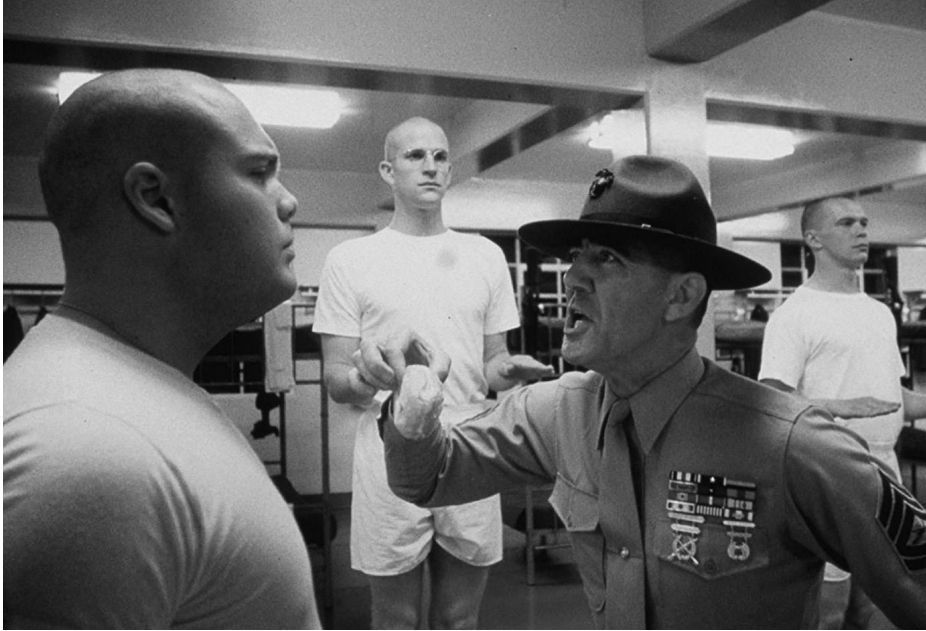
*“Vietnam no fue una experiencia irreal; ni tampoco disparatada. Fue una guerra cruel y calculada. La mayoría de películas que se han hecho sobre el conflicto recurren a esa especie de humor negro y absurdo tipo **Apocalypse Now**; el mundo está loco (...) Hay cierta sensación de ‘bueno, todos somos inocentes debido a la demencia; la guerra es una locura y, por lo tanto, todos somos inocentes’. Y eso no está nada bien”.*

Tim O’Brien

(...) Al término de la Guerra del Vietnam -con un balance desolador (cincuenta y ocho mil bajas y ciento cincuenta y tres mil heridos) sobre la base de las estimaciones realizadas por el gobierno- la industria cinematográfica había empezado a interesarse por las historias que narran en primera persona el desamparo y el desarraigo de unos jóvenes soldados a su regreso a los Estados Unidos (...) A partir de mediados los años setenta se ofreció un muestrario de films que describen el itinerario errático y auto destructivo de unos individuos que habían sacrificado su juventud por una nación que posteriormente les empujaría a la marginalidad. Unos rostros fantasmagóricos atrapados por su pasado que deambularon por producciones como **Los visitantes** (1972), **Taxi Driver** (1976), **Hearts and Minds** (1976), **Heroes** (1977), **Domingo Negro** (1977) y **Nieve que quema** (1978). (...) En 1979 apareció en el mercado una novela titulada “Short Timers” (en España, “Un chaleco de acero”), firmada por el ex marine Gustav Hasford. La obra fue del agrado de Kubrick, quien la había leído tres años después de su publicación. Kubrick comentó que “Hasford es uno de los mejores novelistas contemporáneos: pertenece a ese tipo de escritores que

*siempre ponen el adjetivo justo, el adecuado. Si pensé en adaptarlo fue también porque su estilo se prestaba mucho a ello: está escrito en un estilo directo, con frases cortas y afirmaciones sencillas; y todo eso permite afrontar una posible adaptación para el cine, porque, además, es una novela corta. Me gusta mucho también porque es exactamente el libro de un hombre que cuenta la verdad sobre lo que ha vivido. Por todo ello, la novela es original, de estilo bello y simple”. (...) En la época en la que se publicó el libro de Hasford, la producción cinematográfica norteamericana había concentrado parte de sus esfuerzos en ofrecer un muestrario de títulos que reflejaban la realidad de la guerra del Vietnam desde el propio terreno surasiático. **Apocalypse Now** (1979) y **El cazador** (1978) -sustentadas en una visión alegórica de la guerra- abanderaban una conciencia crítica sobre el conflicto del Vietnam, que tendrían en un segundo nivel films nada desdeñables como **La patrulla** (1978). Pero, la dimensión de la guerra vista a través del cine no tan sólo mostraba lo ocurrido en el campo de batalla sino que seguía extendiéndose a las propias consecuencias que padecían los jóvenes soldados norteamericanos al regresar a su país de origen. (...) A principio de los ochenta, el fantasma de Vietnam planeaba sobre la sociedad norteamericana debido al resurgir de la política intervencionista en países o estados subdesarrollados como Nicaragua, Panamá o Grenada. El cine estadounidense había tomado nota de estos hechos en recreaciones más o menos fidedignas de una política de exteriores dictada por la Administración Reagan. **Desaparecido** (1982), **Bajo el fuego** (1982) o **Salvador** (1985) transitan por una línea crítica que posteriormente serviría para dar pie a reabrir la herida del Vietnam. Era un caldo de cultivo propicio para cristalizar una segunda oleada de títulos en torno al conflicto bélico surgido a mediados de los sesenta. Oliver Stone se destacaría como el abanderado del resurgir de los films referidos a Vietnam con **Platoon** (1986). (...) Durante la fase de rodaje de **LA CHAQUETA METÁLICA** se concretaron varios proyectos con referencias directas o indirectas a la guerra del Vietnam, como **El sargento de hierro** (1986), **Good Morning, Vietnam** (1987), **Dear America: Letters from Vietnam** (1987), **Jardines de piedra** (1987) y **La colina de la hamburguesa** (1987), uno de los títulos con mayores puntos en común con el film de Kubrick. (...)*

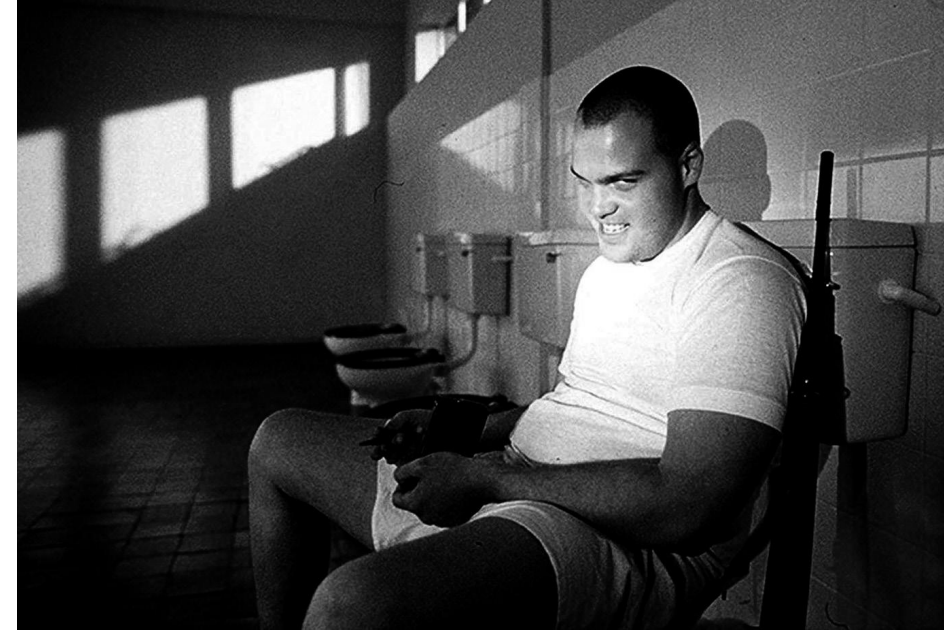
(...) A lo largo de once años, la guerra de Vietnam sufrió una paulatina transformación desde distintos parámetros (logístico, presencia de efectivos militares, extensión internacional del conflicto). En su segunda parte, **LA CHAQUETA METÁLICA** centra su atención en la denominada ofensiva de Tet (1968), que se produjo en medio de un clima de convulsión política y social en los Estados Unidos. El año se iniciaba con el asedio a un cuerpo de marines estadounidenses durante setenta y siete días en Khe Sanh, localidad que pasaría a dominio de las tropas vietnamitas meses más tarde. En marzo de 1968, la masacre de My Lai marcaría un punto de inflexión en una guerra que parecía no ofrecer una solución a corto plazo. Mientras tanto, Martin Luther King y el senador Robert Kennedy eran asesinados en un breve espacio de tiempo. Esta situación de desconcierto que padecía la nación americana motivó el anuncio de la negativa a la reelección a la presidencia de los Estados Unidos por parte de Lyndon



B. Johnson. El presidente recién elegido, Richard M. Nixon, prometía en noviembre de 1968 un plan para finalizar la guerra del Vietnam, que supuso el envío de más de medio millón de soldados a la zona en conflicto. Los diecinueve años de media que tenían los soldados destacados en Vietnam sumía aún más a los Estados Unidos en una situación desesperante, a las puertas no tan sólo de una fractura social, sino también generacional (...)

(...) Como sucede con sus anteriores films, **LA CHAQUETA METÁLICA** describe el proceso de conocimiento del individuo sobre su entorno. La experiencia transforma a la persona, su modo de comportamiento y actitud ante la realidad que le envuelve. (...) Probablemente, nos encontramos ante una de las propuestas cinematográficas más desgarradoras y contundentes sobre el sistema militar. Un sistema que invita a la despersonalización y a la negación del individuo en un entorno en el que prima el mostrarse sumiso a un régimen dictatorial, ejemplificado en el *sargento Hartman*. La evolución del personaje encarnado por Matthew Modine es definitoria al respecto. En un principio, el *soldado Bufón* actúa como protector del *recluta Patoso*, aunque signifique enfrentarse al *sargento Hartman*. Pero, progresivamente *Bufón* entiende que su supervivencia dentro del ejército pasa por comprometerse con la voluntad de la mayoría y no buscar una actitud individualista. (...)

(...) Desde la ya lejana *La colina* (1965) -recreación de la vida de un destacamento británico en el Norte de África durante la Segunda Guerra Mundial-, dirigida por Sidney Lumet, la industria



cinematográfica no había atacado con tanta intencionalidad y profundidad al estamento militar como lo haría en **LA CHAQUETA METÁLICA**. Si Lumet se valía de ciertos simbolismos (equiparar las duchas a las cámaras de gas) para advertir la irracionalidad y el sinsentido por el que se rige la institución militar, Stanley Kubrick y Gustav Hasford juegan constantemente con los referentes sexuales como formas alegóricas o simbólicas. En este sentido, **LA CHAQUETA METÁLICA** describe un universo machista, en el que la ausencia de la figura femenina despierta la necesidad por “inventar” un lenguaje, un código articulado sobre los órganos sexuales, y por buscar un sustituto provisional en un fusil al que deben bautizar con el nombre de una mujer. El peso de esta primera parte de **LA CHAQUETA METÁLICA** recae en la descripción de un mundo contemplado por una autoridad omnipresente (el *sargento* aparece en la práctica totalidad de los planos de la instrucción y del cuartel, reafirmando la idea de que es el propio reflejo de la Institución), cuyo centro de atención es compartido por el personaje de los *soldados Patoso* y *Bufón* (...)

(...) El miedo a la muerte, a lo desconocido, al sufrimiento, atenaza a los soldados norteamericanos hasta el punto de ponerse en evidencia ante una joven francotiradora vietcong. A medida que avanza la tarde, un contingente inicialmente integrado por nueve soldados, va perdiendo efectivos debido a la acción de un “enemigo invisible”. Kubrick juega con el factor del tiempo para perfilar una narración más próxima al relato de terror. Si ya en la primera parte el adiestramiento concluía con unas escenas nocturnas y con una similar



predisposición por ensamblar elementos de terror en el marco de la historia (después de escuchar unos gritos provenientes del lavabo, el *sargento Hartman* ordena a los reclutas volver a sus respectivas camas mientras deambulan como auténticos muertos vivos)- en el capítulo final, Kubrick juega con el tiempo para transmitir el efecto deseado. Los sonidos metalizados creados por Vivian Kubrick acompañan la acción de los soldados a la búsqueda del presumible francotirador. El efecto del rostro de la vietcong agonizando, cuyo cuerpo está custodiado por el grupo de soldados supervivientes, confiere a **LA CHAQUETA METÁLICA** el carácter de relato de terror. Y probablemente sea en la guerra donde el terror se expresa con mayor intensidad. El hecho de que Kubrick apenas muestra al enemigo, que los soldados yanquis luchan contra algo desconocido -una situación que ya había sido presentada en **Miedo y deseo**-, habla de su intención por adecuarse no tan sólo a una voluntad generalista -la guerra en su sentido más amplio- sino de convertirse en un film inscrito en el terreno del terror. (...)

Texto (extractos):

Christian Aguilera & Jaume Carreras, **Stanley Kubrick, una odisea creativa**, Libros Dirigido, serie Mayor, nº 9, Barcelona 1999.

(...) En 1987, nadie podía imaginar que la película que nos ocupa fuera a ser la penúltima que Kubrick iba a rodar, tras un paréntesis de casi ocho años desde el estreno de **El resplandor**, y a la que seguiría once años después la controvertida (y magnífica) **Eyes Wide Shut**, que a



la poste supondría su obra póstuma. Lo que une, pues, estas dos películas, además de ser las que cierran una excelente, aunque no muy extensa, carrera es el hecho de ser películas surgidas de largos periodos de reflexión, lo que las convierte, independientemente de la valoración que cada uno haga de ellas, en films enormemente pensados y reflexivos. En **LA CHAQUETA METÁLICA** se une además el interés que parecía anidar en Kubrick por dar una visión absolutamente personal, y en cierta forma definitiva, de algunos de los géneros más conocidos, ya fuese la ciencia ficción (**2001: una odisea del espacio**), el terror (**El resplandor**), el cine de época (**Barry Lyndon**) e incluso el cine negro (**Atraco perfecto**). Esta vez nos encontramos con un género que ya ha visitado de forma directa en dos películas (en su primer film, **Miedo y deseo** y en la excelente **Senderos de gloria**), que tiene una presencia de latente amenaza en forma de una posible confrontación nuclear en **¿Teléfono rojo?**, y que finalmente encuentra un espacio en películas como **Espartaco** o **Barry Lyndon**.

Sin embargo, y a diferencia de anteriores ocasiones en las que el género está filtrado a través de un discurso decididamente antimilitarista (y si se utiliza el término antimilitarismo, y no el de antibelicismo, se debe a que Kubrick no pretende hacer una condena de todas las guerras, sino la disección crítica de una mentalidad), en los diferentes frentes en los que se puede articular dicho discurso, Kubrick pretendía en esta ocasión una descripción lo más objetiva posible de lo que es una guerra, dejando que las conclusiones se derivasen directamente de lo mostrado. Esto tiene su primer refrendo en la base del film,



al escoger el director neoyorquino una novela corta de Gustav Hasford que relataba su propia experiencia como marine y corresponsal de guerra en Vietnam, encargándole la adaptación a Michael Herr, igualmente antiguo corresponsal de guerra en Vietnam, así como autor de un libro sobre dicha guerra, además de ser el responsable de la narración que aparecía a lo largo de **Apocalypse Now**.

Consecuentemente con las intenciones arriba expresadas, Kubrick sigue en la película el periplo de unos adolescentes que se convierten en máquinas de matar sin conciencia alguna, a través de una instrucción especial y eficazmente diseñada para ello. Para mostrar adecuadamente este proceso, Kubrick divide la película en dos partes separadas por un fundido a negro, que muestran al detalle los métodos de instrucción, por una parte, y, por otra, sus resultados. Pero con lo que hay que tener cuidado es en no confundir los fines de ese entrenamiento con sus resultados en batalla, es decir, y expresándolo en términos ciertamente terroríficos, en cuanto a su efectividad a la hora de causar bajas al enemigo. Kubrick es absolutamente honesto y en ningún momento pretende presentar al hijo de puta del sargento Hartman (un excelente R. Lee Ermey, repitiendo su cometido en la vida real; un apunte más a favor de la objetividad buscada por Kubrick) como un hombre preocupado por la suerte de sus hombres en el combate. La única preocupación de Hartman es que éstos sean eficaces a la hora de no tener reparos para matar, es decir, en evitar que razonen para que así maten mejor. Esta actitud es, por lo tanto, la contraria

a la de Coppola en **Jardines de piedra**, donde el personaje de James Caan muestra el lado humano y bondadoso de un duro sargento que si exige a sus hombres es para darles mayores oportunidades para sobrevivir al combate (y no sólo Coppola, es el caso de Zinnemann en su muy apreciable película **De aquí a la eternidad**, a través del personaje de Burt Lancaster o el caso de Richard Brooks con el personaje de Richard Widmark en la notable **Campo de batalla**).

La forma con que está presentado en pantalla el personaje de Hartman es ejemplar. En todos los planos en los que aparece está siempre gritando, en la mayor parte de las ocasiones para proferir insultos y vejaciones a los futuros marines. Esto hace mayor el contraste con la actitud de Bufón (Mathew Modine), que con paciencia y comprensión consigue de Patoso (Vincent D'Onofrio) lo que no logra Hartman (que sea capaz de escalar uno de los obstáculos de la pista, por ejemplo). Sin embargo, el primer triunfo de las tesis de Hartman se produce cuando Bufón participa en la paliza a la que someten a Patoso, para que deje de fallar, puesto que el sargento, sometiéndoles a un efectivo chantaje, castiga a toda la compañía cada vez que eso ocurre. A pesar de sus dudas en golpear a Patoso, y de que el director nos ofrece un primer plano de Bufón, individualizándole del resto, mientras se tapa los oídos para no escuchar los gritos de aquél tras la paliza, esta ocasión es la primera en que éste participa en uno de los muchos rituales de los que se compone la película (cuando Bufón dice no creer en la Virgen, y mantenerse en ello a pesar de los golpes del instructor, explicando además que cambiar de opinión haría que el sargento le golpease más fuerte, no sólo demuestra "tenerlos bien puestos" como dice Hartman, sino ser el más inteligente, estando en posesión de una voluntad propia que le hace más resistente al lavado de cerebro al que se les somete).

La utilización del travelling de seguimiento, ya sea lateral o frontal, de una forma sistemática, da una sensación de ceremonia ritual a las enseñanzas del sargento Hartman, además de ser una figura de estilo que remite al cine de guerra de Lewis Milestone (**Sin novedad en el frente**). Y la ritualización, entendida como iniciación y pertenencia a un grupo, está presente en algunas de las duplicidades de la película; así ocurre, por ejemplo, cuando se negocia el precio con las prostitutas, que sigue siempre unas pautas determinadas. Donde mejor se puede comprobar cómo funcionan las duplicidades es comparando la secuencia frente al cadáver del soldado Manubrio y el teniente, y la que reúne al pelotón alrededor de la vietnamita agonizante al final de la película. En la primera, mientras una panorámica circular va recorriendo en contrapicado los rostros de los soldados, cada uno de ellos pronuncia una frase a modo de despedida de sus compañeros. La secuencia tiene algo de familiar y mecánico, y, por tanto, como todo patrón de comportamiento repetido, de ritual. Mientras que en la segunda el ritual tiene como función algo más siniestro: integrar completamente en el grupo al único que muestra algo de voluntad propia, es decir, a Bufón. Igualmente, reunidos en torno a la vietnamita, cuando el personaje de Modine la remata completa su integración en el grupo, que se expresa tanto a través de la canción del club "Mickey Mouse" como de la voz en off de Bufón.

No quiero terminar sin señalar la sutil inteligencia de Kubrick, que se demuestra en que su afán de mostrar objetivamente lo que es la guerra no le impide separarse de los hechos para permitir la reflexión. Y esto se expresa perfectamente, mediante la planificación, en las entrevistas que aparecen con los soldados, en las que Kubrick no olvida el incluir dentro del encuadre la cámara y el micrófono, exponiendo objetivamente la opinión de esos muchachos sobre la guerra, pero teniendo mucho cuidado en no identificarse con ellas. Y es que detalles como éste ponen de manifiesto el talento de un gran director. (...)

Texto (extractos):

José Antonio Jiménez de las Heras, "La chaqueta metálica", en especial "Cine bélico", rev. Dirigido, junio 2001.

(...) Como si fuera una verdad trascendente escrita en piedra, el "genio" excéntrico que sus admiradores suelen atribuir a Stanley Kubrick mitiga por sí solo la mediocridad de una película como **LA CHAQUETA METÁLICA**. Algo parecido a lo que sucedió previamente con **El resplandor**, cuyos excesos grandguñolescos -cf. la torrencial ola de sangre que brota de los ascensores del hotel Overlook...- no se le hubiesen perdonado a un cineasta especializado en el género de horror. **LA CHAQUETA METÁLICA** es un film sobre una de las guerras más controvertidas del siglo XX, la Guerra de Vietnam (1955-1975), en la que Vietnam está completamente ausente. Las taras (reales y ficticias) que se imputaron a películas mucho más redondas sobre el tema, como **El cazador** (The deer hunter, Michael Cimino, 1978), **Apocalypse Now** (id, Francis Ford Coppola, 1979) o **Platoon** (id. Oliver Stone, 1986) -es decir, sus derivas racistas, machistas, jingoistas, así como una perversa voluntad de naturalismo abstracto que eludía escabrosas cuestiones políticas...-, se dan puntual cita en la cinta de Kubrick, y de manera aún más flagrante. Pero no pasa nada; son los privilegios de quien vive de rentas pasadas o de ese aburguesado intelectualismo de salón que distingue a ciertos críticos.

Desde el estrepitoso fracaso en taquilla de **Barry Lyndon** -el último Kubrick genuino-, el cineasta norteamericano afincado en Gran Bretaña -la reconstrucción de la base de los marines en Khe Sanh, con sus palmeras marchitas y cielo grisáceo, parece sacada de una película de Serie B- buscaba proyectos que, sin traicionar sus intereses artísticos, pudieran conectar con una audiencia más amplia. Y el cine sobre la Guerra de Vietnam estaba de moda... No obstante, pese a tratarse de una adaptación de la novela "The Short-Timers" (1979), del periodista Gustav Hasford -combatiente en Vietnam entre 1967 y 1968-, en **LA CHAQUETA METÁLICA** no interesa tanto Vietnam como el proceso de deshumanización y cosificación de los soldados durante su entrenamiento en Parris Island, que ilustra a la perfección, y casi literalmente, el primer capítulo del libro, titulado "El espíritu de la bayoneta". Aquí es donde se concentran los mejores instantes del film, cuya conexión con otros trabajos de Kubrick es más que evidente -la conversión

en máquinas de matar de los gladiadores para solaz de las clases dirigientes en **Espartaco**; el desgarrado antibelicismo de **Senderos de gloria**; la manipulación social/política de los instintos primarios del hombre de **La naranja mecánica**- si bien no aporta grandes novedades al misantrópico discurso filosófico de Kubrick. Tal vez una mayor radicalización del mismo, acorde con el siniestro fondo histórico.

Pero una vez abandonamos Parris Island, el centro de entrenamiento de los marines -tras la espeluznante secuencia en que el *recluta* Patoso (Vincent D'Onofrio), ya enloquecido, se vuela la cabeza en las letrinas bañadas en una fantasmagórica luz azul, tras matar al cruel sargento Hartmann (R. Lee Erme)-, **LA CHAQUETA METÁLICA** pierde fuelle, convertida en un desmañado encadenado de momentos brillantes y/o absurdos. La perorata del coronel ("*Estamos aquí para ayudar a los vietnamitas, porque dentro de cada amarillo hay un americano tratando de salir*") y la escena en la sala de prensa, donde el *soldado* Bufón (Matthew Modine) asiste a otra charla sobre consignas propagandísticas, parece reflejar algo del espíritu de **¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú**. Pero la sombría parte final, la batalla de Hué, encapsulada en el enfrentamiento de un grupo de machos americanos contra una joven francotiradora del vietcong en medio de un espectral decorado urbano, nos sitúan en una dimensión narrativa, reflexiva, ausente en buena parte del metraje.

Como decía el escritor, militante pacifista y veterano del Vietnam -de 1968 a 1970 en el 5º Batallón de la 23 División de Infantería- Tim O'Brien: "*La guerra es el infierno, pero eso no significa ni la mitad de lo que es, porque la guerra es también misterio y terror, y aventura y valor, y descubrimiento y santidad, y ansiedad y amor. La guerra es asquerosa; la guerra es divertida. La guerra te convierte en hombre; la guerra te convierte en muerto...*". Matices que olvida Kubrick a favor del esquematismo, de la trivialidad. Es cierto que, en ocasiones, Stanley Kubrick infunde a **LA CHAQUETA METÁLICA** un denso tono fatalista, gracias al progresivo enrarecimiento de la acción. Pero tanto los personajes, convertidos en simples apoyos para los movimientos de cámara en medio de paisajes en ruinas, de campos en llamas taladrados por las bombas, así como la ominosa banda sonora de Abigail Mead, con sus oscuros sintetizadores, son desvaídas pinceladas para un retrato sobre la Guerra que evita sus contradictorias verdades.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, "La chaqueta metálica: sombras del Vietnam", en dossier "Stanley Kubrick: el cineasta de la obsesión" (y 2ª parte), rev. Dirigido, enero 2016.



Martes 26 **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

EYES WIDE SHUT

(1999) Gran Bretaña - EE.UU. 160 min.

Título Orig.- Eyes wide shut. **Director.-** Stanley Kubrick.
Argumento.- La novela "Relato soñado" (*Traumnovelle*, 1926) de Arthur Schnitzler. **Guión.-** Frederic Raphael y Stanley Kubrick. **Fotografía.-** Larry Smith (1.33:1 - Eastmancolor).
Montaje.- Nigel Galt. **Música.-** Jocelyn Pook y temas de Györgi Ligeti, Dominic Harlan, Dmitri Shostakovich y Chris Isaak. **Productor.-** Stanley Kubrick y Jan Harlan.
Producción.- Warner Bros. **Intérpretes.-** Tom Cruise (*doctor William Harford*), Nicole Kidman (*Alice Harford*), Sydney Pollack (*Victor Ziegler*), Todd Field (*Nick Nightingale*), Marie Richardson (*Marion*), Vinessa Shaw (*Domino*), Rade Sherbedgia (*Milich*), Leelee Sobiesky (*hija de Milich*), Sky Dumond (*Sandor Szavost*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



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

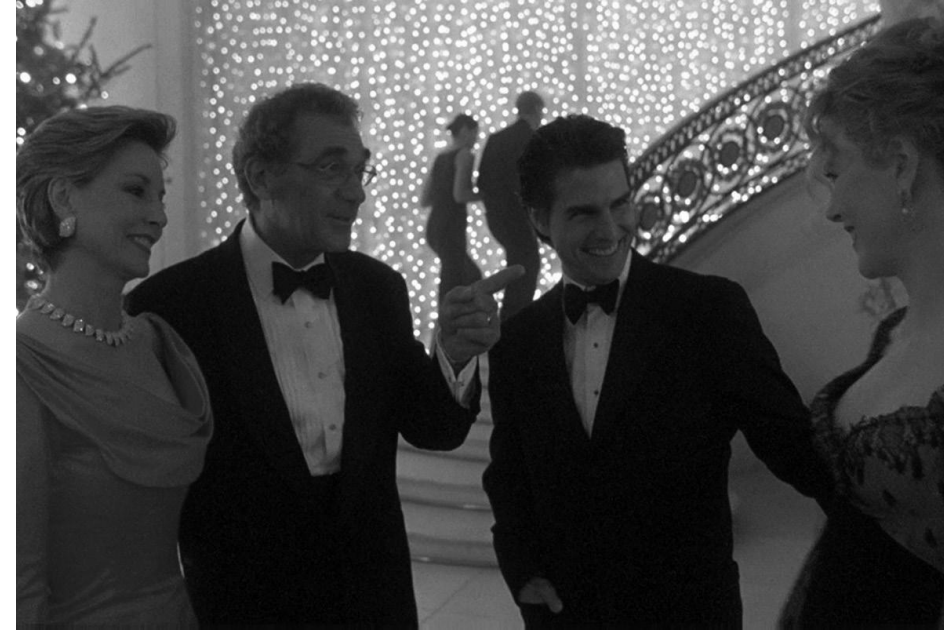
Música de sala:
"Suite para orquesta de variedades nº1 (o Suite para orquesta de jazz nº2)" (1956) y
"Suite para orquesta de jazz nº1" (1934)
Dmitri Shostakovich



“Kubrick no parece interesado en las palabras. Quizá admira la precisión de mis diálogos, pero eso no es lo que tiene ganas de filmar, y su arte sólo es el de filmar. Un gran realizador quiere reducir todo lo que le impide utilizar el lugar y el presupuesto disponible para lo que él considera como el corazón del asunto. Kubrick deja el móvil a la psicología, a la discreción del espectador. Acabé por darme cuenta de que él no veía más que los personajes tuvieran cualidades particulares; él prefería arquetipos antes que personajes con historias o sensibilidades específicas. Ninguna huella de autor se registra aparte de la suya”.

Frederic Raphael

(...) **EYES WIDE SHUT** es una síntesis exhaustiva de la obra de Kubrick. Todas sus películas anteriores confluyen en ella, como si hubiera estado gestando su último film ya desde el primero. Cada plano es una cábala esperando ser descifrada por el espectador inquieto. La erudición de Stanley Kubrick es aquí más patente que nunca. Ello también queda explícito en el tratamiento musical, tanto o más simbólico que nunca. (...) El guionista Frederic Raphael tuvo que desistir sobre la idea de titular el film “The Female Subject” (“El Sujeto Femenino”). Como opción, Kubrick había propuesto “Eyes Wide Shut” (“Ojos Completamente Cerrados”), que finalmente sería el válido. Del origen de su significado poco se conoce, aunque su elección puede obedecer a su peculiar fonética (como en el caso de “Full Metal Jacket”) y al concepto de una historia de resonancias oníricas. (...) Los paralelismos de **EYES WIDE SHUT** con **Lolita**, **La naranja mecánica** y **Barry Lyndon** no tan sólo se dan en su estructura cíclica sino en la



forma en la que cada plano condiciona al siguiente, la historia progresa a medida que conocemos una serie de datos que justifica lo que sucede a posteriori. (...) Desde un sentido metafórico, podríamos interpretar que en la secuencia de la orgía estamos ante la representación de la hipocresía de la alta burguesía: cuando actúa bajo su propio rostro lo hace de una forma falsa (la fiesta en casa de Ziegler), mientras que cuando utiliza las máscaras es cuando se muestra de una forma natural (el ritual de la secta). Asimismo, en este lugar se rigen por un modelo jerárquico bien definido mientras que en la casa de Ziegler todos actúan y se relacionan de una forma libre. (...) Con total seguridad, Kubrick y Raphael tomaron como referencia las características de varias sectas, y aportaron otros elementos no necesariamente extraídos de la realidad. Presumiblemente, la principal fuente de inspiración fue “La Iglesia de Satán”, secta fundada en 1966 por Anton Szandor Lavey, alias “El Papa Negro”. Las similitudes que se establecen entre la secta ideada para la película y la de Szandor Lavey se centran en que su campo de operaciones se localiza en los Estados Unidos, la procedencia centroeuropea de su fundador, la presencia de jóvenes desnudas frente a los ancianos que visten de negro y con capuchas. Asimismo, la finalidad que persigue ‘la Iglesia de Satán’ es “*la autosatisfacción de los sentidos (sexualidad), la vida eterna en el Infierno, lugar de placer absoluto, aniquilación de los débiles y enfermos, y victoria de los sanos y fuertes*”. Ciertamente, preceptos que se cumplen en la secta mostrada por Kubrick y Raphael: el sexo como elemento central en el ritual, cuya práctica tiene lugar en un infierno imaginario (las tonalidades rojizas dominan los interiores de la mansión y aumenta el tamaño del grano de la película, como si entráramos en



otra dimensión), y los drogadictos serían los “*débiles y enfermos*” a los que se debe eliminar o sacrificar. Pero para evitar cualquier problema de acusación, Kubrick prescindió de mostrar una simbología satánica que la relacionara directamente con la secta de Szador, que considera que “*la mujer es el receptáculo pasivo y representa la tierra madre*”. (...)

(...) En **EYES WIDE SHUT**, Kubrick pretendió abrir el abanico de las distintas manifestaciones amorosas que anidan en nuestra sociedad frente a la mayoritariamente aceptada como el amor conyugal entre parejas heterosexuales. Así pues, *William* se enfrenta a la tentativa de una experiencia de naturaleza sadomasoquista (su relación con la prostituta *Domino*), platónica (la propuesta que le formula *Marion*), una relación adolescente-adulto (con la hija de *Milich*), puramente carnal (la bacanal en la mansión) y homosexual (sugerido por el recepcionista del hotel, *Jason*). *William* está a punto de experimentar las distintas formas en las que se presenta el amor, pero en el fondo siente, tal como reproduce el propio Schnitzler en su libro, que “*en cada ser que creía amar estabas tú (Alice)*” (...)

(...) Hay dos interesantes aportaciones técnicas que tienen una función dramática en el desarrollo de la historia. En primer lugar, Kubrick recurre al travelling circular en dos ocasiones pero por motivaciones distintas: el preciosismo formal de la escena del baile entre *Alice* y *Sandor Szavost*, y el sentido dramático al verse atrapado *William* cuando se le requiere una segunda contraseña en el castillo. Sin recurrir al uso del travelling circular, Kubrick logra el



mismo efecto de “aprimonamiento” cuando encuadra al *doctor Harford* entre las vallas de la mansión. En segundo término, Kubrick se vale del plano/contraplano -ciertamente inusual en su filmografía- para crear en el espectador un elemento de inquietud. Esta planificación se advierte a partir de que *William* pretenda desvelar qué le ha ocurrido durante la pasada noche (...). El misterio se disipa cuando *William* visita a *Ziegler*. Este último ha contratado a un hombre para vigilar a su amigo *William* por motivos de seguridad de la secta de la que es uno de sus miembros más destacados. (...)

(...) Kubrick buscó un transfondo musical adecuado para dar una coherencia a toda la película (...). El método es parecido al que utilizó en **La naranja mecánica** o **El resplandor**, una combinación de temas meticulosamente escogidos más algunas piezas compuestas para la ocasión (...). La música no deja de ser uno de los instrumentos con más poder sugestivo y simbólico que Kubrick no dudó en utilizar para plasmar su idea en el celuloide. (...) Halló en el jazz el estilo adecuado que le permitiría hilvanar su historia. (...) A lo largo de la película se irán escuchando temas de jazz, que conectarán con la historia a través del personaje del pianista, personaje clave para la historia. (...)

(...) La estructura de fábula, la simbología como recurso narrativo o su fuerza visual elevan a la categoría de obra maestra a **EYES WIDE SHUT**, la última película concebida por el talento de su director, Stanley Kubrick. Un logro del que muy pocos directores -acaso

Joseph L. Mankiewicz con **La huella** (1972) y John Huston con **Dublinese** (1987)- pueden presumir en su testamento cinematográfico.

Texto (extractos):

Christian Aguilera & Jaume Carreras, **Stanley Kubrick, una odisea creativa**, Libros Dirigido, serie Mayor, nº 9, Barcelona 1999.

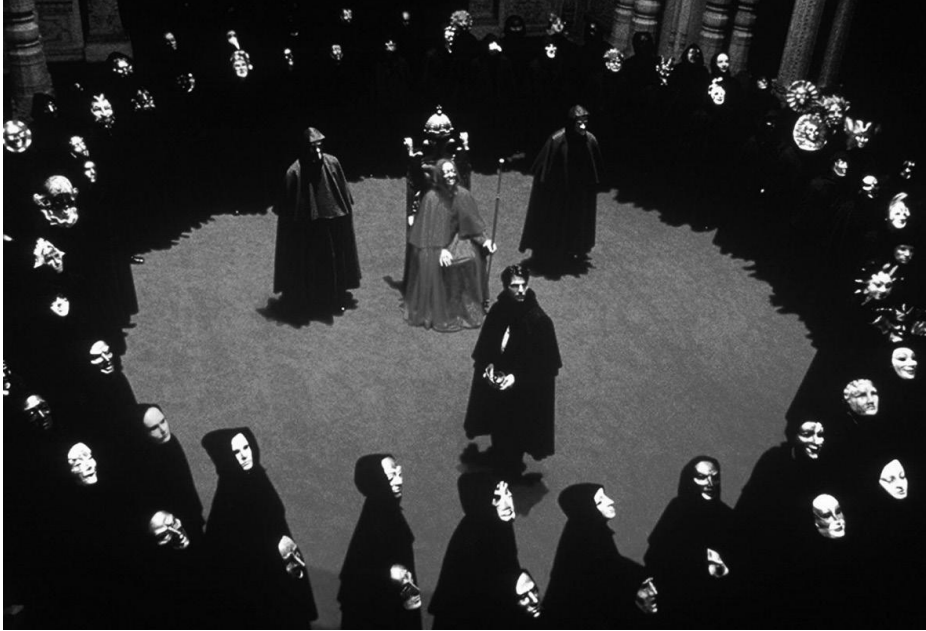
EYES WIDE SHUT, la película póstuma de Stanley Kubrick y el mejor trabajo de su director desde **Barry Lyndon**, es una adaptación de la pequeña pero extraordinaria novela de Arthur Schnitzler “Traumnovelle”, editada como “Relato soñado” por Sirmio. Este dato resulta fundamental para entender en toda su magnitud el alcance del film de Kubrick, pues de la lectura del muy recomendable libro de Schnitzler y de su cotejo con la película se desprende hasta qué punto **EYES WIDE SHUT** le debe muchos de sus hallazgos, que no son pocos, y sobre todo cuánta merecida admiración debía sentir Kubrick por la novela. Vale la pena insistir en ello ya de entrada, porque en estos días va a hablarse mucho del film y, en virtud del conocimiento que exista sobre el libro de Schnitzler, se le atribuirán a la película méritos que en pureza son de la novela, o viceversa. Quede claro, asimismo, que no trato de reivindicar la obra de Schnitzler por encima de la de Kubrick sino, más bien, de resaltar en su justa medida la espléndida y respetuosa labor de adaptación llevada a cabo por el realizador en colaboración con Frederic Raphael, además de destacar siquiera en sus líneas generales la resolución cinematográfica de dicha adaptación que, digámoslo ya, me parece tan ajustada a la letra y al espíritu del original literario como la emprendida por el propio Kubrick (con la ayuda de su autor, Vladimir Nabokov) con **Lolita**, otro libro extraordinario que, al igual que **EYES WIDE SHUT**, arrastra una burda aureola de obra “atrevida” y “escandalosa” que nada tiene que ver con sus auténticos valores. Schnitzler situaba la acción de “Relato soñado” en la Viena de principios del siglo XX. Kubrick emplaza **EYES WIDE SHUT** en el Nueva York actual, pero el conflicto de los personajes sigue siendo el mismo. Tanto el dr. Fridolin de la novela como el dr. *William Harford* (Tom Cruise) del film se lanzan, de manera más intuitiva que reflexiva, a vivir una serie de experiencias de índole sexual que esconden, en el fondo, una insatisfacción de tipo existencial. En el curso de una noche, *Fridolin/William* descubrirá que su bella esposa y madre de su hija, *Albertine/Alice* (Nicole Kidman), sigue recordando con anhelo a un marinero al que vio casualmente durante unas vacaciones y con el que -le confiesa- deseaba acostarse. Una llamada de *Marianne/Marion* (Marie Richardson), la hija de uno de sus pacientes cuyo padre acaba de morir, le permitirá averiguar que aquella mujer, secretamente, siempre le ha amado. Un tropiezo casual con un antiguo colega de la universidad le facilitará la incorporación no autorizada a una orgía en la que todos los participantes van enmascarados; en el curso de la misma, su vida se verá amenazada y sólo se salvará gracias al sacrificio de una mujer que se ofrenda en su lugar. Otros encuentros con dos prostitutas que comparten el mismo piso, más un extraño episodio en una tienda de disfraces, la sospecha del asesinato de

aquella participante de la orgía y un sueño erótico que le relata su esposa -y que le permite descubrir los auténticos sentimientos de esta última hacia su persona- conducirán a *Fridolin/William* a interrogarse sobre sí mismo y a ser consciente de la mediocridad de su vida. Tras haberse sincerado con *Albertine/Alice*, relatándole sus aventuras nocturnas, el libro y el film concluyen con la pareja aceptando temerosamente su status quo de conveniencia y la verdadera realidad de su relación, que en la película se resume en el último -y cínico- plano final: ese explícito “fuck” (“follar”) pronunciado por *Alice* que, a fin de cuentas, es lo único que ambos tienen ya en común.

EYES WIDE SHUT es la crónica existencial de un reprimido: la descripción de su sentimiento de extrañeza ante un mundo de sensaciones y sentimientos cuya existencia nunca había intuido por culpa de su acomodaticio modo de vida y de su propia estrechez de miras. Crónica movida por la pulsión erótica, pero que -tanto en la novela como en la película- se desarrolla por medio de una serie de continuas frustraciones amorosas y sexuales: la confusión del deseo sexual no consumado de *Alice* hacia el marinero despertará en *William* el demonio de los celos; rechazará el amor de *Marion*, aún con la conciencia de que el cariño de esta última es más auténtico y sincero que el de *Alice*; sus dos encuentros con las prostitutas que comparten vivienda terminarán en sendos fracasos, él primero por un repentino temor a serle infiel a su mujer y el segundo por la inoportuna presencia del sida¹; su introducción en la orgía clandestina supondrá para él la inmersión en un mundo en el que no encaja de ninguna manera; y sus pesquisas para averiguar la identidad de la mujer que intercedió en su favor terminarán con el reconocimiento -mezcla de deseo frustrado y sentimiento resignado- del cuerpo sin vida de la misma en el depósito de cadáveres.

La lectura llevada a cabo por Kubrick de la obra de Schnitzler roza lo magistral. Al principio del film, la cámara del director sorprende al matrimonio protagonista en la intimidad de su vida cotidiana (que incluye una explícita escena en el cuarto de baño), y a continuación los muestra asistiendo a una fiesta de la alta sociedad neoyorquina. Esta extraordinaria secuencia de 18 minutos (ausente en la novela) sienta en gran medida la pauta que va a presidir el resto de la proyección: la descripción de los rasgos de los personajes en base a las sugerencias de la planificación (cfr. el encadenado que dibuja el avance de la seducción de *Alice* en brazos de *Sandar Szavost/Sky Dumont*), el sentido revelador de los gestos y miradas de los intérpretes (cfr. *Alice* bebiéndose su primera copa de champagne de un solo trago, o rechazando al maduro galán que trata de seducirla exhibiendo con orgullo su anillo de casada), y un empleo dramático de la fotografía, el color, la música y el decorado como no veíamos en Kubrick desde los tiempos de **Barry Lyndon** (cfr. el falso oropel dorado del

¹ Esta referencia contemporánea al sida, lógicamente ausente en la novela original de Schnitzler, puede entenderse como un guiño a otra famosa pieza del autor de “Relato soñado” como es “La ronda”, que en ocasiones ha sido definida como una metáfora sobre la propagación de una enfermedad venérea.



salón decorado con abundantes bombillas, la frialdad del lavabo en el que William atiende a la amante intoxicada de su amigo Victor Ziegler/Sydney Pollack, un personaje inventado respecto al libro). **EYES WIDE SHUT** se erige así en una de esas películas, cada vez más raras de ver, en las que todo el sentido y la profundidad de lo narrado va indisolublemente unido a las excelencias de la realización. Por ejemplo, en la muy difundida escena de dos planos que muestra a William y Alice en plena actividad sexual ante un espejo, cuyo poder sugeridor va ligado tanto a la composición de dicha imagen -la pareja y su reflejo: lo que se ve y lo que se intuye- como a la planificación de la misma -reencuadre de plano medio a primer plano de Alice, como ajena a las caricias de su marido- y al empleo del fondo musical (la canción de Chris Isaak "Baby did a bad bad thing"). No menos espléndido y perturbador resulta el uso de uno de los más sencillos tropos del lenguaje cinematográfico, el plano/contraplano, para perfilar de manera corrosiva la distancia física -delimitada por el encuadre- y emocional -circunscrita a la dureza de las palabras- que se produce entre William y Alice durante su primer y revelador diálogo en el dormitorio, o para mostrar en toda su crudeza el amor insatisfecho de Marion (magnífica Marie Richardson) por un William incapaz de atender a sus patéticas demandas amorosas, en dos secuencias de tal densidad psicológica que hacen pensar en Bergman.

EYES WIDE SHUT avanza, de manera insospechadamente lenta y pausada, siguiendo las vicisitudes de un William -encarnado con rara sensibilidad por Tom Cruise- que va siendo



tentado por prostitutas amables, adolescentes solícitas y mujeres desnudas sin rostro a lo largo de una noche infernal pero que, finalmente, está demasiado condicionado por su miedo a ir demasiado lejos y, en definitiva, a ser libre (a estas alturas debería quedar claro que tanto la novela de Schnitzler como, por descontado, el film de Kubrick, son sendas diatribas contra la institución matrimonial: hacía tiempo que no se veía una película que mostrara con tanta dureza la relación de pareja, entendida como la más sibilina trampa que puede tender la sociedad al individuo). Ni Schnitzler ni Kubrick sienten ninguna compasión por su héroe, quien a pesar de sus ansias de pecado, de su deseo de libertad, es un prisionero de la tela de araña formada a su alrededor por su vida cotidiana, su relación conyugal y su status social acomodado. A tales efectos, el realizador dibuja desde el punto de vista subjetivo del protagonista un universo inquietante e inseguro, que se manifiesta no solo en las facciones enmascaradas de los misteriosos participantes de la orgía, sino también en la extraña actitud del dueño de la tienda de disfraces (Rade Sherbedgia) o en la precocidad sexual de la hija de este último (Leelee Sobieski), en el rostro anónimo del hombre tras la reja de la mansión, en el individuo que le acosa por las oscuras calles de la ciudad, en la afectación gay del recepcionista de hotel (Alan Cumming) al que interroga, o en la abrupta sinceridad de Victor (un excelente Sydney Pollack) durante su -magnífico- diálogo ante la mesa de billar. Uno de los mayores méritos de **EYES WIDE SHUT** reside en el talento para trasladar la acción del libro de Schnitzler a la época moderna demostrado por Kubrick y Frederic Raphael, cuyo análisis de las relaciones de pareja en **Dos en la carretera** (1967), firmado por Stanley Donen, no debió ser ajeno a su

elección como coguionista. Son brillantes, en este sentido, detalles como el cigarrillo de marihuana que *Alice* fuma antes de acostarse con su marido (significativamente, la hierba está guardada en el botiquín de primeros auxilios), o sobre todo, la resolución de la secuencia de la orgía, un fragmento a mi entender antológico cuyo alucinante diseño visual y sonoro -una ceremonia blasfema rodada con solemnes travellings y aderezada por cánticos electrónicos de inspiración medieval a cargo de la compositora Jocelyn Pook- da la medida justa del conflicto interno del protagonista -fascinado y a la vez incomodado por asistir a una suerte de ritual erótico cuyas reglas no obedecen a la lógica convencional- y que, más allá de las anecdóticas manipulaciones digitales de la versión exhibida en los Estados Unidos, se erige en uno de los momentos más bellamente filmados del cine de su autor².

EYES WIDE SHUT no es, pese a todo, un film perfecto. Es posible que algunos pequeños momentos, como todo el episodio en la tienda de disfraces, carezcan de la densidad que sí tienen en la novela de Schnitzler. Personalmente, el único reparo serio que le pondría a la película consistiría en los insertos que, a modo de breves flashes -imagen en blanco y negro y ralentí-, visualizan la pesadilla celosa de *William*, un pegote a mi entender absolutamente innecesario que se limita a subrayar *ad nauseam* el torbellino emocional del protagonista. Pero, a pesar de esas deficiencias, lo cierto es que **EYES WIDE SHUT** ofrece a cambio nada menos que 160 minutos de buen cine, hasta el punto que no me resulta exagerado afirmar que el film, además de un digno final a una trayectoria como la de Stanley Kubrick, es una gran contribución cinematográfica a esta década tan escasa en riesgo, talento y personalidad.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, "Eyes Wide Shut: secretos de un matrimonio", rev. Dirigido, septiembre 1999.

(...) Kubrick era cada vez más partidario de dotar a sus películas de estructuras circulares y simétricas que -el caso más evidente es *La naranja mecánica*- reforzasen el carácter de fábula moral que tienen casi todos sus films. En **EYES WIDE SHUT** es perfectamente perceptible esta estructura que, además, es dual. Con cada uno de los personajes, *William* se encuentra dos veces, pero con la peculiaridad adicional que la segunda de las ocasiones sigue el orden inverso al de la primera, de manera que los encuentros con *Victor Ziegler* constituyen el primero de todos y el último, y así sucesivamente. (...) Curiosamente estamos ante la película más conformista de un inconformista. Se ha dicho que era una película sobre el sexo cuando la realidad es que es una película sobre los peligros del sexo. El film parte de la constatación de que el matrimonio entre el doctor *Harford* y su

2. Por otro lado, la excelente concepción operística de esta secuencia está preludiada por Kubrick del siguiente modo: en la novela, la contraseña para acceder a la orgía es "Dinamarca", mientras que en el film es "Fidelio": el título de una ópera de Beethoven cuyo argumento también gira en torno al tema del disfraz y de la confusión sexual: *Leonora*, su protagonista femenina, se disfraza de hombre para poder visitar a su marido prisionero.

guapa esposa *Alice* no es satisfactorio, lo cual queda claramente de manifiesto, tanto en los flirteos de ambos en la fiesta de *Victor* -donde *Alice* está borracha- como en la posterior conversación de ambos en su dormitorio una vez que el porro ha contribuido a vencer sus inhibiciones. Como consecuencia de lo que le cuenta su esposa -un caso evidente de infidelidad mental que ha tenido su equivalencia con el atractivo húngaro de la fiesta-, *William* trata de vengarse y ante él desfilan una serie de posibilidades, la de *Marion*- una aventura con una mujer a la que apenas conoce, como *Alice* y el oficial de marina-, la de *Domino* -el sexo comprado en donde, como en las comidas rápidas, se pregunta al barman/cocinero qué me recomiendas, por 150 dólares-, que en la segunda visita es sustituida por su amiga *Sally* -la adolescente hija de *Milich*-, el homosexual recepcionista del hotel, y finalmente las maravillosas mujeres de la fiesta de disfraces. Pero si finalmente el protagonista reflexiona por los peligros corridos como consecuencia de querer vengarse de su mujer, llega a la conclusión de que no merece la pena. Y si el matrimonio resulta insatisfactorio porque "uno de los encantos del matrimonio es que hace del engaño una necesidad por ambas partes", como *Szavost* asegura, es preciso resolver los problemas con el mínimo riesgo. Y es ahí donde la propuesta póstuma de Kubrick es insólita: la infidelidad mental, hacer el amor con tu pareja -con lo que evitas todo tipo de riesgos-, pero usando tu imaginación para suponer que lo estás haciendo con los más maravillosos hombres o mujeres del mundo. La seguridad -de la que Kubrick había hecho una obsesión- ante todo (...).

Texto (extractos):

Antonio Castro, "Eyes Wide Shut" en dossier "Las mejores películas de la década", rev. Dirigido, enero 2001.

(...) El interés y la fascinación de Stanley Kubrick por la novela corta de Arthur Schnitzler "Relato soñado" se remontan a 1968, cuando el cineasta pide a su mujer que lea la obra. También, en esa época, Kubrick tiene en mente la posibilidad de realizar una película pornográfica con actores conocidos. El proyecto no avanza en su momento y Kubrick deberá esperar treinta años para adaptar la obra, después de no poder llevar a cabo otros proyectos en los que estaba trabajando, como "The Aryan Papers" y "A.I. Artificial Intelligence". Conseguirá a dos actores como Tom Cruise y Nicole Kidman, quienes eran en ese momento matrimonio y la pareja de moda en Hollywood, y cuyos papeles, además, otorgarían a **EYES WIDE SHUT** de un morbo más allá de la pantalla ampliado con su divorcio poco después del estreno de la película. El tema pornográfico quedará reducido a las famosas secuencias de la fiesta, aunque más cercanas a un erotismo más explícito que al porno. (...) Kubrick toma la novela del Schnitzler en una casi total fidelidad a su desarrollo argumental, así como en cuestiones de tono y atmósfera, consiguiendo trasladar la mirada de crisis finisecular de fin del XIX a la de finales del XX. De hecho, la película arranca con el Vals n° 2 de Dmitri Shostakovich que, aunque compuesto en la década de los treinta, recuerda la exuberancia vienesa de comienzos de siglo para, a continuación,



romper a “Baby did a bad bad thing”, de Chris Isaak, cuyo título parece hablar al marido, *William Harford* (Tom Cruise), y que sirve para conectar, musicalmente, dos momentos históricos y anular la temporalidad. En segundo lugar, esa reconstrucción de los espacios exteriores ayuda a introducir una sensación de irrealidad en las imágenes y en la historia que acompañará en todo momento al relato: estamos ante una historia contemporánea que bien podría haber sucedido décadas atrás, de hecho fue imaginada entonces, por lo que nos movemos en un espacio extraño y atemporal. (...) En su última película, Kubrick miró al hombre contemporáneo y a su pérdida de lugar, a la fidelidad mantenida más por cuestiones de clase y de miedo hacia el otro que por motivaciones internas, sobre el desplome de un mundo interno cuando todo aquello que uno cree tener aferrado cae ante la constatación de que no todo está bajo su control. Y lo hizo mediante una película llena de ironía y con un estilo exuberante y sensual, de gran cadencia musical que nos conduce a lo largo de la historia como a *William*, acompañando a éste por un espacio que media entre la realidad y la irrealidad para llegar a un cuestionamiento de unos roles sociales que se mantienen bajo su máscara (...)

Texto (extractos):

Israel Paredes Badía, “Eyes Wide Shut: fidelidad y deseo”, en dossier “Stanley Kubrick: el cineasta de la obsesión” (y 2ª parte), rev. Dirigido, enero 2016.



(...) Tiene algo de obsceno adoptar una posición negativa ante un film póstumo como **EYES WIDE SHUT** que parece llegarnos directamente desde el panteón donde ya en vida había ingresado un cineasta tan desmeurado como Stanley Kubrick. Ni que decir tiene que cualquier intento de crítica debe hacer frente a uno de esos asertos indemostrables pero por ello mismo inatacable cual sería la genialidad del realizador de **Atraco perfecto**, una calificación que en vez de requerir nueva demostración ante cada una de sus sucesivas películas, se convierte en un axioma desde el cual tener que iniciar cualquier consideración crítica, además con la amenaza de pasar bien por un insensible ignorante incapaz de medir en su justo grado esa genialidad, bien en un cascarrabias que pretende dar la nota al apartarse del flujo de opinión dominante rebozado de loas y elogios, aunque muchos de los que los emiten no sean capaces de discernir su auténtico fundamento, más allá de su carácter de lugar común.

Arrostrando, pues, el riesgo de ser vituperado como provocador impenitente incluso por buenos compañeros y amigos, intentemos razonar por qué **EYES WIDE SHUT** me parece una película sino mala, sí cuando menos fallida. Y ello sin aceptar excusas facilonas y escapistas -defender la tesis de que la muerte inesperada de Kubrick dio paso a oscuros manejos de la productora y así relativizar la “autoría” de Kubrick-, para sí asumir otro hecho más trascendente cual es la constatación de que la historia de las artes está llena de obras tan fallidas -también inacabadas y póstumas- como interesantes. Reiteremos



así que me importa tan poco defender ninguna autoría como la iconoclastia por sí misma: de la misma manera que he sentido vergüenza ajena por algunos de los momentos de su última película, debo reconocer que vale la pena escribir estas líneas por el cúmulo de sugerencias y posibilidades que ofrecía un proyecto que Kubrick -por los motivos que sea- no supo llevar a buen puerto. En breve: sostengo que **EYES WIDE SHUT** desborda las lagunas y debilidades que casi siempre acompañaron al cine de Kubrick, cuando menos desde la retórica de **Senderos de gloria** y **¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú** al esquematismo de **La chaqueta metálica**, pasando por las horrosas escenas de amor de **Espartaco**, las discutibles variaciones sobre el original de **Lolita**, la brillante empanada mental que cierra **2001: Una odisea del espacio**, el didactismo esquemático de **La naranja mecánica** o los repetidos errores de casting de **Barry Lyndon** y **El resplandor**, que por otra parte tuvo como involuntaria consecuencia poner más en circulación a Stephen King. Todos esos errores no bastaban para invalidar unos films que si bien se excedían en su autovaloración como importantes, en cuanto a su tema y tratamiento fílmico, no dejaban de estar vinculados a sensibilidades del momento o a una indudable creatividad visual, sonora y cinematográfica en general. Nada pues que objetar a la colocación de Stanley Kubrick entre los cineastas importantes de su generación, aunque tal vez rebajado en algún grado respecto a la importancia autoatribuida por el cineasta y sus desbocados seguidores. Ahora, con **EYES WIDE SHUT** reaparecen algunos de sus viejos errores pero sin la compensación de sus habituales aciertos.

Sin embargo, reitero que la impugnación mayor que planteo contra este film póstumo no es fundamentalmente la debilidad de algunos momentos de la puesta en escena como la profunda frustración que creo puede provocar en quien haga el esfuerzo de captar aquéllo capaz de darle una profunda vigencia, y que incluso podría justificar el interés del propio Kubrick en realizarla y que la propia película permite intuir en su espléndido primer tercio. Porque efectivamente, toda la primera parte de **EYES WIDE SHUT**, hasta la escalofriante escena en que Nicole Kidman se come -en cuanto a su actuación- a su marido y *partenaire* Tom Cruise mientras le revela su sueño con un marinero fugazmente conocido durante unas vacaciones, resulta espléndida: comenzando con el impresionante plano inicial en el interior del apartamento del matrimonio, muestra de la sabiduría con la cámara del cineasta; siguiendo con la pausada secuencia del baile navideño y luego con las relaciones íntimas de la pareja, Kubrick parece capaz de algo insólito en su cine: retratar a unos seres humanos y sus relaciones en cuanto tales, es decir, centrándose en su dimensión psicológica frente al hombre-máquina o al hombre-símbolo de tantos films anteriores.

En ese primer tercio, **EYES WIDE SHUT** se ofrece como una de las más impresionantes disecciones de la relación matrimonial que hayamos podido ver en mucho tiempo (¿desde Bergman... ?), a lo que no es ajena la presencia inspiradora de la penetrante mirada psicológica de Arthur Schnitzler³. Todas las sospechas, todos los temores, todas las ansiedades que impulsa la imposible verificación de la verdad amorosa, más allá del lenguaje de las palabras, de los gestos, afloran a medida que se van desgranando las revelaciones, las verdades hirientes escondidas tras los deseos, las ilusiones y los sueños que sólo a través de una palabra puesta en duda pueden comunicarse. Pero rápidamente Kubrick dilapida ese tesoro: el segundo tercio del film va deslizándose sensiblemente, desde la visita a la casa de un paciente muerto hasta el reencuentro con un viejo condiscípulo, hasta acabar cayendo del todo en la larga y “famosa” secuencia de la “orgia”. Si bien la paternidad de esa dudosa situación se debe al relato de Schnitzler, Kubrick ha hecho muy poco para trascenderla, puesto que su puesta en escena remite mucho más al infausto cine erótico de Walerian Borowczyk -**Cuentos inmorales**- o Just Jaeckin -**Emmanuelle**- que no a la elegancia y sutileza de **Barry Lyndon**. El salto desde el intimismo psicológico del principio al esoterismo del ceremonial de esa secta de depravados sexuales no funciona, rompiendo el núcleo central del relato y dispersándose en unas escenas que se acercan peligrosamente a lo ridículo, consumado en el recorrido del protagonista entre unos supuestos excesos sexuales que sólo pueden escandalizar a alguna ursulina despistada.

³ Incomprendiblemente se ha menospreciado la importancia de Schnitzler en el origen de **EYES WIDE SHUT**, olvidando entre otras cosas que el escritor vienés ya estuvo detrás de dos films fundamentales de Max Ophüls: **Amoríos** (Liebelej, 1932) y **La ronda** (La ronde, 1950)

Sin embargo, cierto es aquello de que todo puede empeorar: la tercera parte del film, cuando Cruise intenta reconstruir su pesadilla nocturna bajo el impacto de una nueva descripción del último sueño de su esposa, segundo momento decisivo de la historia aunque muy atenuado en su crudeza respecto a la novela, **EYES WIDE SHUT** se transforma en una vulgar historia de conspiración al uso, con el protagonista en pos de los enmascarados promotores de la orgía y de la chica supuestamente sacrificada en favor de su salvación (esa chica desconocida que en Schnitzler adopta el rostro de su propia esposa...). Y el momento más bajo se alcanza con motivo de su encuentro con el ridículo personaje encarnado por Sydney Pollack (inexistente en la novela), en esa escena de la sala de billar resuelta en una mera sucesión de planos y contraplanos...

Ese progresivo decaer del film de Kubrick nos aleja de la inicial esperanza que podía reportarnos la elección del significativo, aunque no muy brillante, relato de Arthur Schnitzler. Final y lamentablemente, **EYES WIDE SHUT** acaba pareciéndose más a cualquier historia de joven profesional (yuppie) en apuros⁴ que no a una indagación sobre las profundidades del alma que traslucen de la obra del gran escritor vienés. No se trata de que Kubrick sea infiel al texto de Schnitzler, antes lo contrario: su extrema fidelidad perjudica al film, puesto que ni Kubrick ni su guionista son capaces de transmutar adecuadamente aquello que requiere una cierta adaptación para hacer la historia digerible en cine (donde no existe ese narrador en tercera persona capaz de explicarnos el itinerario mental del personaje) y transponible al marco de la Nueva York actual.

“Relato soñado”, título español de la “Traumnovelle” original (en francés el título es significativamente “Rien qu’un rêve”) se corresponde indudablemente con ese formidable ambiente cultural vienés en que se movió Schnitzler, a quien muy bien podríamos considerar como la versión literaria de Sigmund Freud⁵. Como en éste, para Schnitzler la energía latente que mueve a los seres humanos es de naturaleza sexual, aún con la cobertura de la relación amorosa, por lo que su obra resultó tan escandalosa como la del creador del psicoanálisis. De ahí que en **EYES WIDE SHUT** los sueños ocupen un lugar capital: ellos son los que permiten aflorar los auténticos deseos de *Albertine*, la esposa, que hacen comprender al protagonista la incerteza profunda de su relación matrimonial, más allá de lo dicho explícitamente. Pero a su vez, sus eternamente fallidas aventuras sexuales

4 Aunque pueda parecer herético, **EYES WIDE SHUT** se aproxima más a la saga de films sobre yuppies en apuros que iniciaran ¡Jo, qué noche! y Algo salvaje, y que recientemente nos ha llevado a títulos como **La tapadera**, con el propio Cruise, **Pactar con el diablo** o **Conflicto de intereses**, por citar sólo algunos títulos.

5 En una carta remitida por el propio Sigmund Freud a Schnitzler en septiembre de 1922, aquél le revelaba: “Pienso que os he evitado por una especie de temor de reencontrar mi doble. Sumergiéndome en vuestras espléndidas creaciones, siempre he creído encontrar, tras la apariencia poética, las hipótesis, los intereses y los resultados que sabía eran los míos..., vuestra sensibilidad a las verdades del inconsciente, de la naturaleza pulsional del hombre, la detención de vuestros sentimientos sobre la polaridad del amor y la muerte, todo eso despertaba en mí un extraño sentimiento de familiaridad”, en “Correspondance”, 1873-1939.

revelan -como sucesión de actos fallidos- su propia inseguridad sexual, sus dudas respecto a su capacidad de satisfacer la potencia sexual de ella (de lo femenino) que no puede más que escoger la vía de la sublimación onírica, puesto que la culpabilidad impide su efusión transparente. De ahí que el doble recorrido nocturno de *Hadford/Fridolin* implique a su vez una búsqueda de reafirmación de su identidad, inseparable de una dimensión sexual en crisis.

Resulta triste que Kubrick no se haya despedido reafirmando su condición de profeta apocalíptico, proponiendo el Nueva York actual como una nueva Viena finisecular⁶, donde la verdad se enmascara entre palabras de amor y fidelidad, en una hipócrita trama de convenciones e hipocresías que ocultan esos ancestrales temores e inseguridades que nos hacen “demasiado humanos”.

Texto (extractos):

José Enrique Monterde, “Eyes Wide Shut: grandes posibilidades, pobres resultados”, rev. Dirigido, septiembre 1999.

6 En un libro clave sobre esa Viena finisecular, se advierte que “en su conjunto, en la sociedad de los Habsburgo la artificialidad y la hipocresía eran entonces la regla más bien que la excepción, y en todos los aspectos de la vida todo lo que importaba eran las apariencias y los ornamentos”, mientras que al referirse específicamente a Schnitzler, señalan que “... el erotismo pasa a ser un principio de la dinámica social, y la sexualidad es la única especie de contacto personal de que son capaces los personajes de sus obras”.

SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2019

AGRADECIMIENTOS:

MANUEL TRENZADO ROMERO

ADRIÁN CHAMIZO SÁNCHEZ

RAMÓN REINA/MANDERLEY

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN.UGR

IMPRESA DEL ARCO

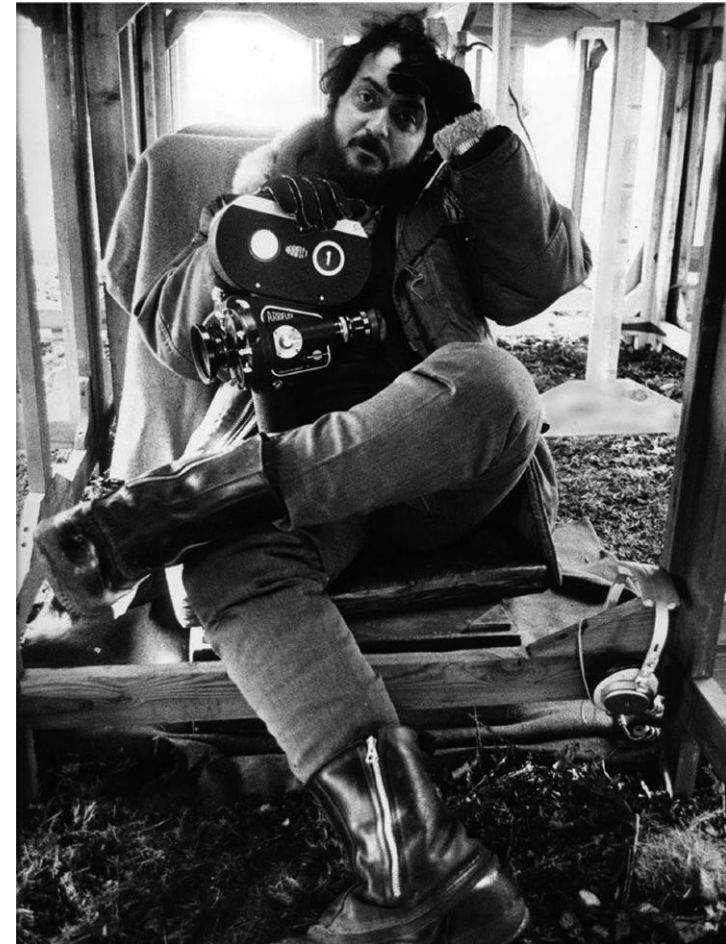
M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

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 del ciclo
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO
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 & febrero 2019)

Día de combate (*Day of the fight*, 1951)

El padre volador (*Flying padre*, 1951)

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)

2001: una odisea del espacio (*2001: a space odyssey*, 1968)

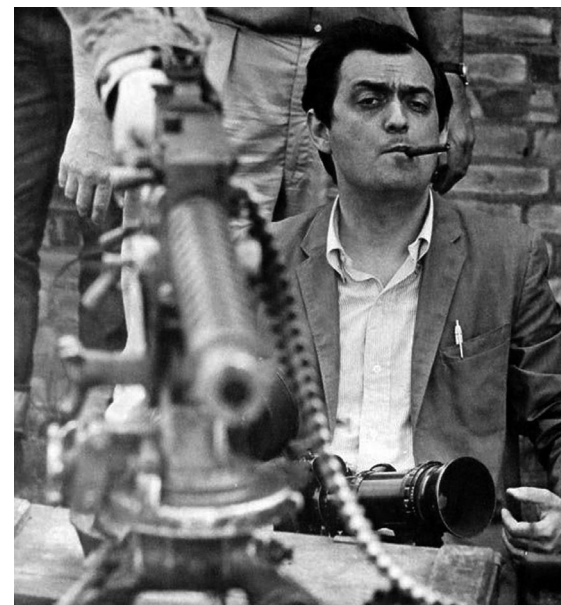
La naranja mecánica (*A clockwork orange*, 1971)

Barry Lyndon (1975)

El resplandor (*The shining*, 1980)

La chaqueta metálica (*Full metal jacket*, 1987)

Eyes wide shut (1999).



MARZO 2019

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VIII):
WERNER HERZOG
(1ª parte)**

Martes 5 / Tuesday 5th 21 h.

HERACLES (1962) [12 min.]
(HERAKLES)

ÚLTIMAS PALABRAS (1968) [13 min.]
(LETZTE WORTE)

SIGNOS DE VIDA (1968) [91 min.]
(LEBENSZEICHEN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 8 / Friday 8th 21 h.

TAMBIÉN LOS ENANOS EMPEZARON PEQUEÑOS (1970) [96 min.]
(AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 12 / Tuesday 12th 21 h.

FATA MORGANA (1971) [76 min.]
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 15 / Friday 15th 21 h.

EL PAÍS DEL SILENCIO Y LA OSCURIDAD (1971) [85 min.]
(LAND DES SCHWEIGENS UND DER DUNKELHEIT)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 19 / Tuesday 19th 21 h.

LOS MÉDICOS VOLADORES DE ÁFRICA ORIENTAL (1970) [45 min.]
(DIE FLIEGENDEN ÄRZTE VON OSTAFRIKA)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

FUTURO LIMITADO (1971) [42 min.]

(BEHINDERTE ZUKUNFT)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 22 / Friday 22th 21 h.

AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS (1972) [95 min.]
(AGUIRRE, DER ZORN GOTTES)
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

MARCH 2019

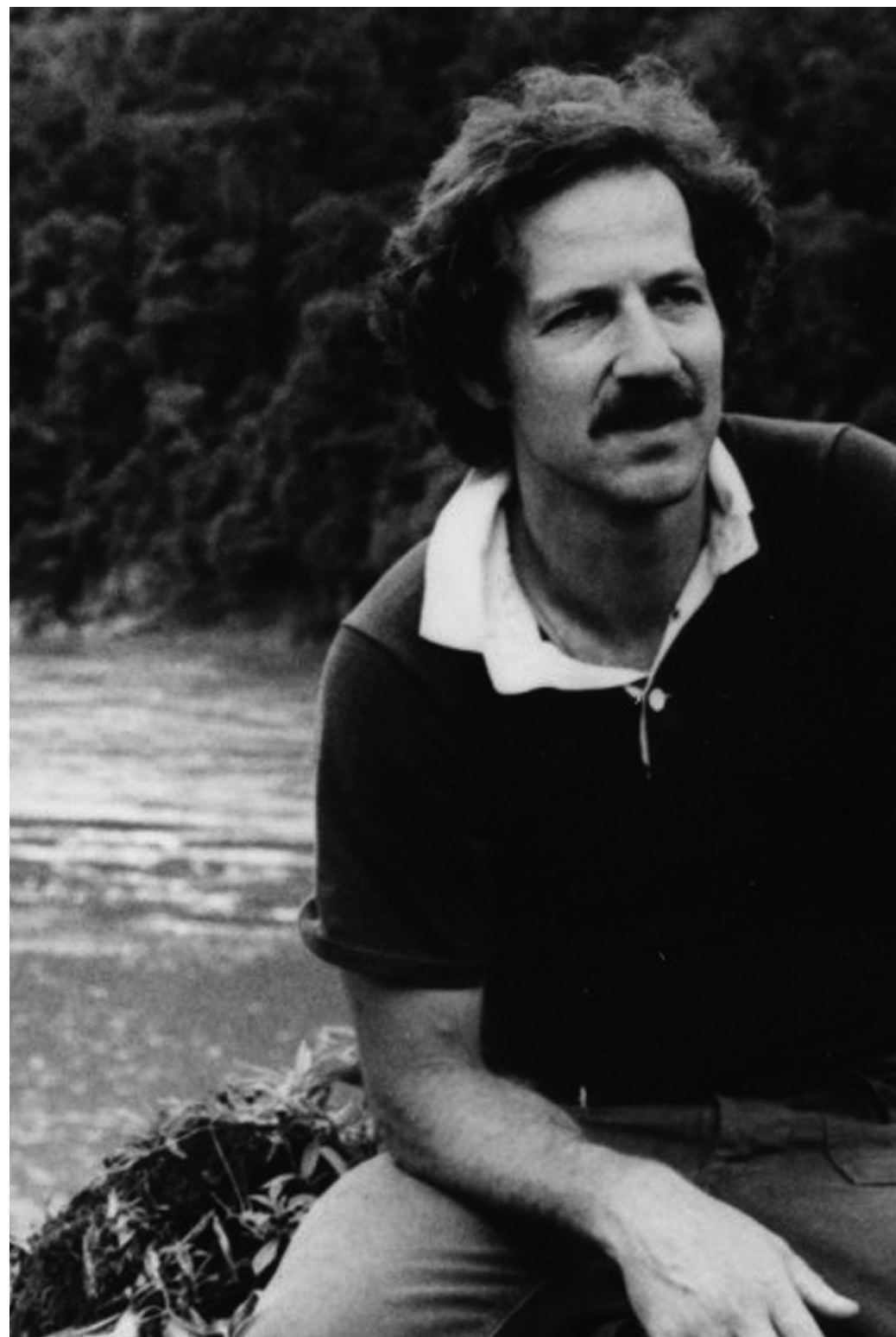
MASTERS OF CONTEMPORARY
FILMMAKING (VIII):
WERNER HERZOG (part 1)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" n° 28

Miércoles 6, a las 17 h.

EL CINE DE WERNER HERZOG (I)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



MARZO-2019

**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XI):
WILLIAM WYLER
(1ª parte: la década de los 30)**

Martes 26 marzo / Tuesday 26th march 21 h.

UNA CHICA ANGELICAL (1935) [98 min.]
(*THE GOOD FAIRY*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 29 marzo / Friday 29th march 21 h

ESOS TRES (1936) [93 min.]
(*THESE THREE*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 2 abril / Tuesday 2nd march 21 h

DESENGAÑO (1936) [101 min.]
(*DODSWORTH*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 5 abril / Friday 5th april 21 h

CALLE SIN SALIDA (1937) [93 min.]
(*DEAD END*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 9 abril / Tuesday 9th april 21 h

JEZABEL (1938) [104 min.]
(*JEZEBEL*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 12 abril / Friday 9th april 21 h

CUMBRES BORRASCOSAS (1939) [104 min.]
(*WUTHERING HEIGHTS*)
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

MARCH-APRIL 2019

MASTERS OF CLASSIC CINEMA (XI):
WILLIAM WYLER (part 1: the 30's)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 29
Miércoles 3, a las 17 h.

EL CINE DE WILLIAM WYLER (I)

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