

# STANLEY KUBRICK: UN HUMANISTA ESCÉPTICO (I)

*De lo que yo llamaría la generación joven,  
Kubrick me parece un gigante  
(Orson Welles, 1964)*

En el viejo cine La Paz de Santa Cruz, una tarde de 1956 tuve el primer contacto con Stanley Kubrick. Fue como una especie de *shock* que recorrió todo mi cuerpo. Una imagen quedó grabada en mi cerebro: el rostro desesperanzado de Sterling Hayden mientras una nube de billetes de banco cubría el cielo nocturno en la pista de un aeropuerto. Sí, era el final de *Atraco perfecto*, su tercer largometraje. Desde ese momento, he seguido la carrera del cineasta neoyorquino, película tras película, y he de confesar que *nunca* me decepcionó –sí, incluso *El resplandor*.

¿Era Stanley Kubrick (1928-1999) un humanista? Dificil pregunta, debido a su notorio pesimismo y su desconfianza al género humano. Mi respuesta personal es afirmativa, pues a pesar de sus críticas al hombre, se preocupaba por él. Afirmaba: *El hecho de que un hombre reconozca el absurdo esencial de la humanidad, sus fallos y pretensiones, no quiere decir que deje de preocuparse por ella... Creo en las posibilidades del hombre y en su capacidad de progresar.*

En una entrevista concedida a la revista Film Ideal en 1964, el gran cineasta Orson Welles declaraba: *De lo que yo llamaría la generación joven, Kubrick me parece un gigante... Creo que Kubrick puede hacerlo todo. Es un gran director y que tiene por hacer su gran película. Lo que veo en él es el gran talento que no poseen los grandes directores de la generación inmediatamente*

*anterior a la suya, como (Nicholas) Ray, (Robert) Aldrich, etc. Quizá esto es así porque su temperamento es parecido al mío.* En efecto, hay una cierta semejanza entre los dos cineastas: Como Welles, Kubrick se preocupó por la evolución del lenguaje cinematográfico; como el autor de *Ciudadano Kane*, Kubrick se exilió a Europa donde haría la mayor parte de su obra. Pero también hay una gran contradicción entre ambos. Mientras Welles no pudo zafarse completamente del engranaje industrial de Hollywood –esa fue su perdición–, en cambio Kubrick, lejos de Estados Unidos, lograría el control total de sus películas, ese maravilloso tren eléctrico con que soñaba el viejo maestro.

Stanley Kubrick ha tenido muchos admiradores pero también numerosos detractores. En su figura no es admisible la indiferencia. Sus críticos lo tachan de perfeccionista, megalómano, prepotente e incluso plagiador (¡). En general, sus películas fueron recibidas en el momento de su estreno con más críticas que elogios. Ahora, después de su muerte, hay una tendencia a revisar su obra y a poner las cosas en su sitio. Como los viejos vinos, sus filmes ganan con el tiempo. Con el análisis de sus filmes, me propongo reivindicar, con espíritu beligerante, la figura de Kubrick, al que considero uno de los grandes cineastas de la segunda mitad del siglo XX. Una advertencia, no he visto sus cortometrajes ni su primer largo, *Fear and Desire* (1953).



## RETRATO EN NEGRO

Después de *Fear and Desire*, Kubrick acometió el rodaje de *El beso del asesino* (*Killer's Kiss*, 1955), otra serie Z, en la que colaboraron económicamente varios de sus amigos, ya que el primer largometraje fue un total fracaso comercial. Hace bastante tiempo que ví *El beso del asesino*, y no tengo la suficiente perspectiva para comentarlo con una cierta amplitud. Me limitaré a unos breves trazos. La historia y el guión eran bastante flojos, con un gran *flashback* desde el comienzo hasta el final. Lo más interesante es la fotografía y la iluminación, que sigue los cánones del cine negro, con una Nueva York tratada con estilo documental que recuerda a *Noche en la ciudad* (*Night and the City*, 1950) de Jules Dassin. Recuerdo también una excelente secuencia de acción en un depósito de maniquíes, que influiría en Blake Edwards, para una secuencia parecida en *Chantaje contra una mujer* (*Experi-*

*ment in Terror*, 1962). Consignar que en el filme, Kubrick asumió las labores de director, guionista, cámara y montador.

*El beso del asesino* fue otro fracaso comercial y Kubrick se fue a la búsqueda de un productor que pudiera respaldar económicamente sus futuros proyectos, y lo encontró en la persona de James B. Harris, un joven productor de televisión que compartía las inquietudes del realizador de *Lolita*. Aquel le recomendó una novela de Lionel White -*Clean Break*-, un escritor de serie negra. A Kubrick le gustó el texto, y se apresó a rodar lo que sería su primer filme importante, *Atraco Perfecto* (*The Killing*, 1955). El cineasta neoyorquino contó, en la escritura del guión, con la decisiva colaboración del extraordinario escritor de la serie

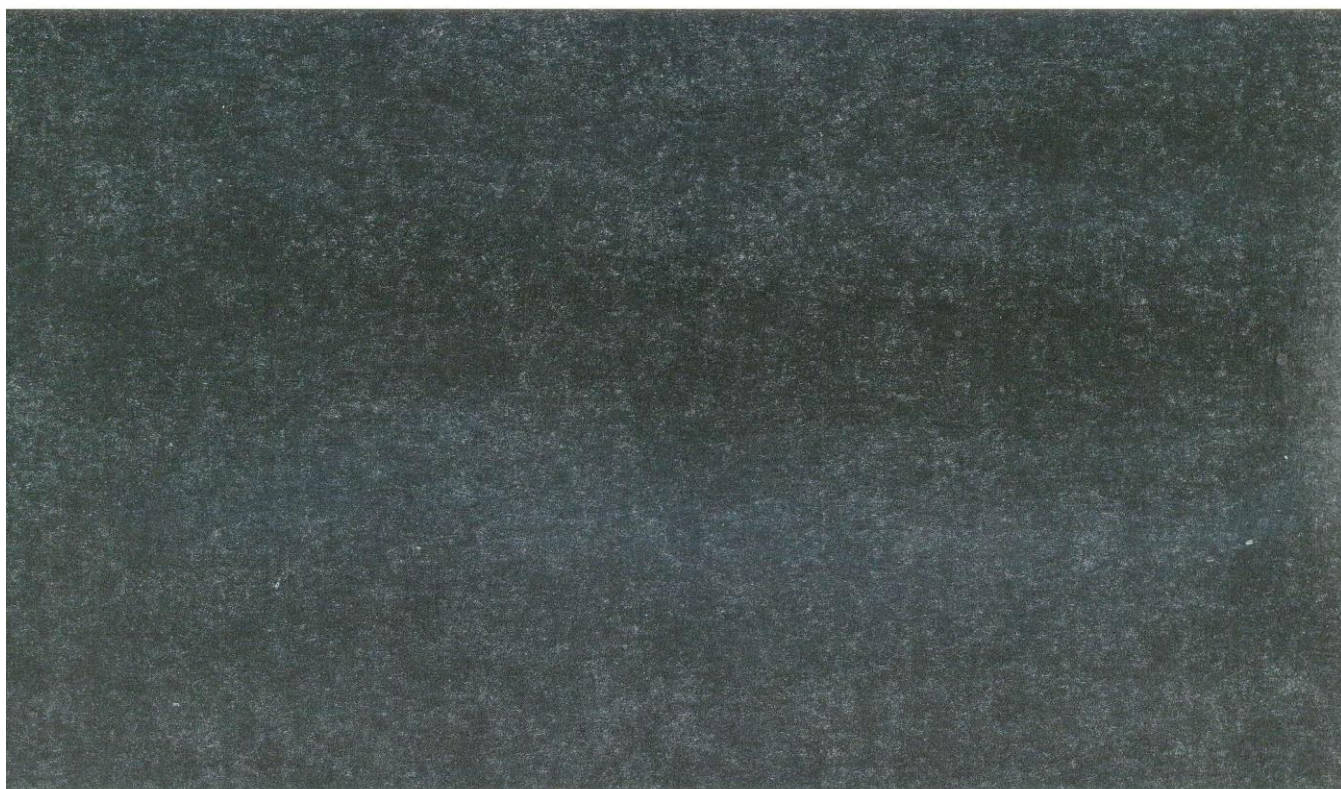
negra, Jim Thompson. La película es espléndida, y en ella se nos cuenta el atraco a las oficinas de un hipódromo por parte de una banda de delincuentes, cuyo cerebro es un exconvicto, Johnny Clay (Sterling Hayden). Este *film noir* marcó un hito en el desarrollo del género -o del subgénero, si lo prefieren-. Una de las novedades del filme radica en su método narrativo, con una serie de *flashbacks* y *flashforwards* que destruyen el tiempo real y lo aleja del tiempo cinematográfico. Esta decronologización, que ya existía en la novela, convierten al relato en un *puzzle*, cuyas piezas se irán poco a poco encajando. Esta serie de diferentes puntos de vista ya se había hecho en el cine, pero de una manera subjetiva; aquí, en cambio, aquellos se objetivan, con ayuda de una voz en off, que va narrando los hechos, distanciándose así de los personajes, una de las constantes de la obra de Kubrick.

El personaje central, Johnny Clay, es uno de esos antihéroes obsesivos que aparecerán de forma recurrente en los filmes posteriores de Kubrick. Johnny, recién salido de la cárcel, no quiere perder esta última oportunidad que le depara el destino para rehacer su vida con el dinero que va a sacar de este golpe. Lo ha preparado concienzudamente, pero al final fracasará, víctima de la ineptitud de sus compinches. Estos son unos individuos de muchas contradicciones y debilidades. George Peatty (Elisha Cook jr.), el cajero del hipódromo, tiene una mujer que no le quiere y que sólo piensa en el dinero del golpe; Randy Kennan (Ted de Corsia), un policía corrupto, piensa pagar sus deudas de juego; Joe Sawyer (Mike O'Really), el barman, quiere el dinero para curar a su esposa enferma; y, en fin, Marvin Unger (Jay C. Flippen), un viejo alcohólico, que siente un afecto por Johnny, que roza la ambigüedad. Todo el grupo está bajo el signo de la fatalidad y el golpe está condenado al fracaso. Al final, el único superviviente, Johnny será víctima del azar, representado en un perrito que hará que la maleta, llena de billetes, se abra en la pista del aeropuerto. El rostro de Sterling Hayden, contemplando esa lluvia de billetes es impresio-

nante; acto seguido, Kubrick se aleja del personaje y encuadra a los dos policías, cada uno en un extremo del plano, mientras se superpone la palabra fin. Este desenlace es la primera muestra del pesimismo de Kubrick.

Kubrick rueda este filme priorizando el plano americano, dotando a la película de un cierto distanciamiento. Son frecuentes los *travellings* laterales, marca de la casa, influenciados por el cine de Max Ophüls, a quien el realizador norteamericano admiraba mucho. En cuanto a la iluminación, es constante la presencia de lámparas, bien por encima, a la misma altura o por debajo de los personajes, logra así una fotografía muy contrastada. Hay que decir que la cámara la manejó prácticamente el director, lo que provocó la furia del veterano Lucien Ballard, el director de fotografía.

Hubo muchos críticos que compararon *Atraco perfecto* con el filme de John Huston *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950) e insinuando que Kubrick habría tomado muchas ideas de esta película. Nada más lejos de la realidad. Los únicos puntos comunes de ambos filmes son un atraco y la presencia de Sterling Hayden. Las personalidades de Huston y Kubrick son muy diferentes.





Además, que un director se haya visto influenciado por otro al que admira es una cosa muy común. Por ejemplo, Joseph Losey reconoció haberse sentido influido por Kubrick al rodar *El criminal* (*The Criminal*, 1960) y manifestó que admiraba al realizador neoyorquino.

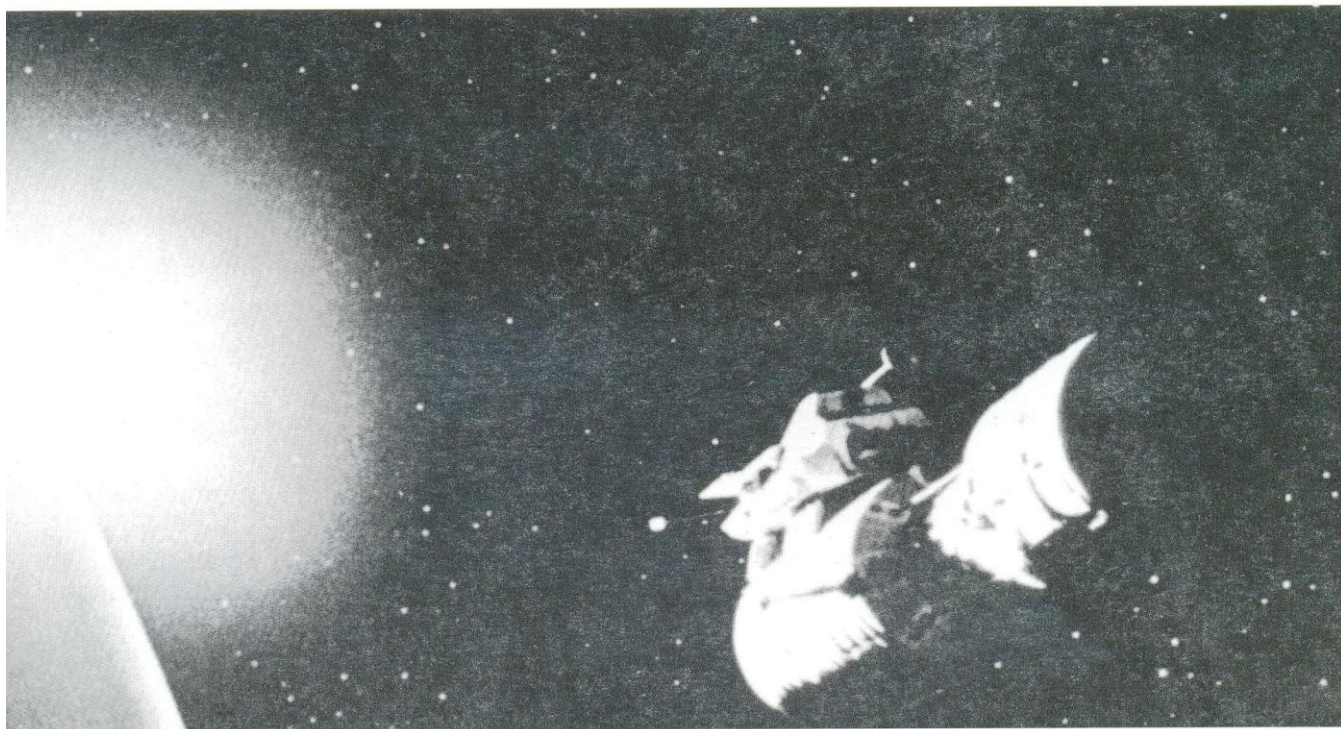
## LOS SENDEROS DE LA INFAMIA

Después del moderado éxito comercial de *Atraco Perfecto*, Kubrick y Harris buscaron material para su siguiente película y lo encontraron en una vieja novela de un autor canadiense, Humphrey Cobb, en la que se relata una de esas *ejecuciones ejemplares* ocurridas en la Primera Guerra Mundial, en las que se fusilaban soldados franceses acusados de cobardía frente al enemigo. Kubrick había leído *Paths of Glory* (1935) –así se titulaba la novela– cuando tenía quince años y le había impresionado mucho. El tándem Kubrick-Harris consiguió que Kirk Douglas se interesase por el proyecto y éste produjo e interpretó el filme, atrayendo a United Artists que presupuestó la producción con

un millón de dólares. *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, 1957) se rodó en las afueras de Munich, ya que, como es natural, Francia estaba descartada.

El guión fue escrito por Kubrick, Jim Thompson y Calder Willingham, basándose, como en la novela, en un hecho acaecido en Sovain (Francia), en que fueron fusilados cuatro soldados por cobardía. El filme sitúa la acción en 1916, cuando el frente está estabilizado y se lucha encarnizadamente en las trincheras. Los generales Broulard (Adolphe Menjou) y Mireau (George Macready) se confabulan para tomar la Colina de las Hormigas, un puesto estratégico, que saben de antemano es inexpugnable. El jefe del regimiento encargado del ataque, coronel Dax (Kirk Douglas) se opone pero acata la orden. La ofensiva es un fracaso; Mireau, lleno de ira, exige a la artillería que abra fuego a las tropas que se retiran, pero es desobedecido. Se forma un consejo de guerra y por sorteo se eligen a tres soldados y se les acusa de cobardía ante el enemigo. El coronel Dax se encarga de la defensa de los prisioneros.

Digamos de entrada que nos encontramos ante una obra maestra absoluta. El crítico



británico Alexander Walker afirma que *Senderos de gloria* es la *graduation piece* (tesis de graduación) de Kubrick. En mi opinión ésta es *Atraco perfecto* y aquella es su tesis doctoral. Nunca el cine había diseccionado la institución militar como en *Senderos de gloria*. Kubrick nos muestra al Ejército como una sociedad de clases: los que mandan y los mandados. Esto siempre ha sido así. Los oficiales se llenan la boca con palabras como el honor, la valentía, la patria y otras lindezas. De hecho, Dax le espeta a Mireau la cita de Samuel Johnson: el *patriotismo es el último refugio de los canallas*. Mientras, la tropa, la chusma se convierte en carne de cañón de la elite castrense. Kubrick nos divide estos dos mundos en el castillo, donde los oficiales bajo un escenario de tapices, cuadros y muebles exquisitos, conspiran, sueñan con glorias futuras, y se divierten en fiestas y bailes; y las trincheras, donde los soldados en medio de su miseria, intentan sobrevivir a la muerte. Por el contrario, Dax es un *desclasado*, un oficial que se inclina por sus subordinados. En este sentido, Dax es como Johnny Clay, un anti-héroe que lucha por conseguir un fin, pero al igual que éste, fracasa. Es el pesimismo lúcido kubrickiano. El realizador del Bronx también denuncia en este filme a la justicia militar. El consejo de guerra es una caricatura de juicio. El presidente del tribunal interrumpe siempre a Dax, no dejándole aportar ni una prueba para demostrar la inocencia de sus defendidos. El juicio finaliza rápidamente y Kubrick nos inserta una elipsis, del consejo de guerra a un plano en que vemos los preparativos del pelotón de fusilamiento, pues resulta evidente la sentencia de muerte. Por otro lado, encontramos, como en *Atraco perfecto*, la presencia del azar (el sorteo para escoger los acusados), el determinismo que preside sus obras.

Como en *Atraco perfecto*, *Senderos de gloria* está lleno de travellings laterales, como en la escena de la fiesta, cuando Broulard es avisado por un ayudante de la visita de Dax. También hay movimientos de cámara de seguimiento y de retroceso. En este sentido es significativa la planificación en las trincheras. Cuando Mireau visita éstas sólo hay travellings de retroceso en que se ve la inseguridad del general al introducirse en un mundo casi desconocido y en el que se siente incó-

modo. Por el contrario, cuando Dax revista sus tropas en las trincheras hay tanto travellings de seguimiento (cámara subjetiva) como de retroceso, en donde se ve la seguridad y el aplomo de Dax. La simetría de los planos es evidente, sobre todo, en las secuencias del consejo de guerra y la ejecución de los acusados. En esta película hay más insistencia que en *Atraco perfecto* en el empleo del campo-contracampo. En cuanto a la iluminación, Kubrick se inclina por el expresionismo, destacando los claroscuros, tanto en las trincheras como en el barracón en que están detenidos los acusados. En la escena del consejo de guerra, sin embargo, Kubrick opta por los grandes ventanales que irradian una luz brillante. La interpretación es modélica, destacando Adolphe Menjou que dota al personaje del general Broulard esa aristocracia y elegancia que necesitaba la composición del personaje. Destacar, por último, el verso del poema de Thomas Gray, origen del título de la novela y el filme: *los senderos de la gloria no conducen sino a la tumba...*

El estreno en Europa de *Senderos de gloria* en febrero de 1958 fue tormentoso. En Francia fue prohibida la película hasta 1975 y en España hasta 1986. Donde sí se estrenó en 1958, fue en Bélgica (Bruselas y Amberes). Hasta allí fueron los excombatientes franceses, protestando ruidosamente durante las proyecciones del filme, e incluso, amenazaron con prender fuego a los cines. Los estudiantes belgas reaccionaron a favor de la película de Kubrick, que obtuvo el premio de la crítica ese mismo año.

## TODO EL PODER DE ROMA

Kubrick se encontraba sin un duro, pues *Senderos de gloria* no había dado mucho dinero en taquilla. Empezó a trabajar con Marlon Brando y Calder Willingham en un guión del que se convertiría después en *El rostro impenetrable* (*One-Eyed Jacks*, 1960); el choque de dos personalidades tan fuertes como Brando y Kubrick tuvo como resultado el abandono del proyecto por parte de este último, y el actor terminaría dirigiendo la película. Así, que cuando Kirk Douglas le ofreció sustituir a Anthony Mann como realizador de *Espartaco* (*Spartacus*, 1960), Kubrick no se lo pensó dos veces.

Desde el principio hubo dos proyectos en torno a Espartaco. Uno, el producido por Douglas y la Universal, basado en la novela *Espartaco* de Howard Fast, con dirección prevista de Anthony Mann. El otro proyecto iba a producirlo la United Artists, basado en *The Gladiators* de Arthur Koestler, con dirección de Martin Ritt e interpretación de Yul Brynner. Más tarde, la United Artists cancelaría definitivamente *The Gladiators* y el filme *Espartaco* empezó a rodarse en enero de 1959, con guión del *black-listed* Dalton Trumbo, que con esta película se vería rehabilitado, y su nombre real aparecería en los títulos de crédito. Los problemas aparecerían pronto, ya que Anthony Mann daba más importancia a los personajes interpretados por Lawrence Olivier, Charles Laughton o Peter Ustinov que a Espartaco ante la ira de Kirk Douglas, que rápidamente despidió a Mann y lo sustituyó por Kubrick. El autor de *El hombre del Oeste* sólo rodó el principio, los trabajos en la cantera.

*Lo tenía todo, salvo una buena historia.* Con estas rotundas palabras, Kubrick mostraba su decepción al recordar su experiencia en la realización de *Espartaco*. En efecto, el director del Bronx hizo todo lo posible por modificar en algunas cosas el guión, pero Trumbo se negó en rotundo. En el filme hay un evidente desequilibrio entre las secuencias que giran en torno al esclavo tracio y las que se desarrollan en Roma. En estas últimas se nos narran las luchas intestinas por el poder. Aquí hay contradicciones, la historia es creíble. Por el contrario, el mundo de los esclavos parece una balsa de aceite, todo lo que dice y hace Espartaco está bien, hay un sentido hagiográfico que chirría. Aquí es donde Kubrick propuso un cambio en el guión, incorporando algunas ideas de *The Gladiators*, concretamente las que atañen a Crixus (John Ireland), uno de los lugartenientes de Espartaco. Según parece, éste lideró un ejército de 20.000 a 30.000 esclavos que separándose del resto, se dirigió a Roma para atacar a las legiones romanas. Estas los aniquilaron. La defección de Crixus diezmaron a las huestes de Espartaco, provocando su derrota ante Marco Licinio Craso (Olivier) y sus hombres. Pero Dalton Trumbo se mostró inflexible y se abandonaron estos posibles cambios.

Ante esta perspectiva, Kubrick optó por

reforzar los sucesos en Roma. En este sentido, el filme es una reflexión sobre el poder. Aquí asistimos a la oposición de dos hombres que se detestan: el patricio Craso y el senador plebeyo Graco (Laughton). El primero es inteligente, frío y calculador, que espera el mejor momento para instaurar la dictadura. Por el contrario, Graco es astuto, también inteligente y partidario de la democracia: *tolero una república corrompida que asegure los derechos de los ciudadanos, pero jamás aceptaré una dictadura sin ninguna libertad* afirma. Entre estos dos personajes está el patricio Julio César (John Gavin), un ser ambivalente que oportunamente se inclinará por el más fuerte. Todo este relato tiene un evidente sentido brechtiano, que ya tenía el guión de Trumbo. Está claro que al relatar el pasado, estamos pensando en el presente. Así, salen a relucir el fascismo y el imperialismo norteamericano.

Formalmente, la película es magnífica. Vale destacar las escenas de la escuela de gladiadores de Léntulo Batiato (Peter Ustinov) en Capua, con esos *travellings* laterales y la violencia en la instrucción de los gladiadores. Resalta asimismo la secuencia de la batalla, con esos movimientos simétricos de las legiones romanas, debidos al gran Saul Bass. Y sobran, por el contrario los planos de ancianos y niños, que tienden al sentimentalismo, o la cursilada de la historia de amor entre Espartaco y Varinia (Jean Simmons). La dirección de actores es espléndida, sobre todo Olivier, Laughton y Ustinov.

*Espartaco*, en fin, es un gran espectáculo, que le permitió a Kubrick familiarizarse con el formato panorámico y una gran superproducción. Comparada con la mediocridad de *Gladiator* (2000, Ridley Scott), *Espartaco* es una obra maestra.

## NINFAS, NÍNFULAS, NINFETAS

Después del éxito artístico y comercial de *Espartaco*, Kubrick se unió otra vez con James B. Harris, su productor. Habían comprado los derechos de la novela de Vladimir Nabokov, *Lolita*. El proyecto era muy arriesgado, pues tenían que lidiar con la Legión Católica de la Decencia y otras organizaciones censoras, dado el origen escandaloso del referente literario. Al principio, Nabokov no quiso

involucrarse en el guión, pero más tarde, cambió de opinión y se encargó de escribirlo en solitario. *Lolita* (1962) se rodó en Inglaterra, por motivos económicos y porque Kubrick no quiso filmarlo en Estados Unidos, por problemas de censura.

*Me culpo de una parte de la película; debido a las presiones que en aquel tiempo ejercieron el Código de Producción y la Legión Católica de la Decencia, creo que no dramatiqué lo suficiente el aspecto erótico de la relación de Humbert con Lolita, y por estar muy poco realizada esta obsesión sexual pienso que mucha gente supuso demasiado pronto que Humbert estaba enamorado de Lolita. Mientras que en la novela esto es un descubrimiento que tiene lugar al final, cuando ella ya no es una ninfa, sino una esposa desaliñada y embarazada. Este encuentro, cuando él se da cuenta de pronto de que está enamorado, es uno de los aspectos más importantes de la novela. Si pudiera volver a hacer la película, hubiera insistido en el componente erótico de su relación con la misma fuerza con que lo hizo Nabokov. Estas palabras de Kubrick a Joseph Gelmis explican elocuentemente las dificultades de trasladar a la pantalla la extraordinaria novela de Nabokov. Cualquier persona que haya leído ésta, se dará cuenta de la imposibilidad de la empresa, sobre todo en su primera parte. Por esto, resultó genial la idea de incluir al principio del filme el asesinato, por parte de Humbert (James Mason), de Claire Quilty (Peter Sellers). Y digo genial porque se nos está introduciendo a un personaje determinante en la película. Lo mismo que hizo Kubrick en *Espartaco*, lo vuelve a realizar en *Lolita*: sustituir el tema central por otro no menos importante. Así pasamos de la relación entre Humbert y Lolita a la oposición entre aquel y Quilty. Este es la expresión de la paranoia de Humbert, es su conciencia. Aquí entramos en el tema del doble. Lo mismo que Craso lo es de Espartaco, Quilty es el doble de Humbert. Ambos son depravados, obsesivos, se han acostado con Lolita (Sue Lyon) y su madre Charlotte Haze (Shelley Winters). El profesor de literatura se redime al final al enamorarse; Quilty, sin embargo, muere siendo un amoral. No cesa en su empeño de arrancar a Lolita de los brazos de Humbert. Se hace pasar por policía, sicólogo*

go y policía sexual. Aquí, Peter Sellers demuestra su capacidad para el transformismo. Humbert y Quilty pertenecen a la serie de antihéroes obsesivos en la obra de Kubrick (Johnny Clay, Dax, Espartaco, Craso).

En la primera parte, después del asesinato de Quilty, se nos cuenta en *flashback* cómo Humbert llega a Ramsdale, un pueblo de New Hampshire, buscando alojamiento y lo encuentra en casa de la señora Charlotte Haze y su hija Lolita. Toda la película es una comedia negra. En su primera parte, Kubrick analiza burlonamente el comportamiento de la América profunda. Charlotte presume de su horrible casa, sus reproducciones de pintores franceses, del club literario (*¿no conoce a Claire Quilty? Es un escritor de TV, nos dio una conferencia sobre el Dr. Schweitzer y el Dr. Zivago*). Cuando se entera de que Humbert se divorció en París, exclama: *Ah, París, Francia, oh-la-la!*. Y así otras lindezas. El resto del pueblo no se salva de la quema. Jean Farlow (Diana Decker), amiga de Charlotte, le dice a Humbert, *yo en el fondo soy una persona muy liberal*. Este tendrá que casarse con Charlotte, para estar cerca de Lolita.

La puesta en escena es magnífica. El asesinato de Quilty es modélico. Nada más llegar Humbert a la casa de Quilty, lo recibe con estas palabras: *soy Espartaco. ¿ha venido a liberar a los esclavos?* Toda la secuencia está filmada con unos movimientos de cámara espléndidos. Kubrick algunas veces recurre a una iluminación parecida a la de *Atraco Perfecto* y *Senderos de gloria*, como la escena en que Humbert vuelve a su casa después de dar clases en la universidad y se encuentra al sicólogo Dr. Zemsh (otra de las personificaciones de Quilty). Esta escena está rodada casi en penumbra con la luz de una lámpara. Interpretaciones notables, en especial Mason, Sellers y Winters. Sue Lyon con catorce años, no da el tipo concebido por Nabokov.

## DEJAR DE PREOCUPARSE Y AMAR A STANLEY KUBRICK

Tras el éxito internacional de *Lolita*, el estatus de Kubrick es inmejorable. De ahora en adelante, tendrá el control total de sus filmes, todos rodados en Inglaterra, donde ha fijado su residencia definitivamente. También ha roto su sociedad con James B. Harris, ya que

éste quiere iniciar su carrera en solitario como director... Kubrick se había interesado por la confrontación Este-Oeste, en el marco de la guerra fría... Había devorado muchos libros y revistas sobre el peligro y la tecnología nucleares. Le recomendaron una novela, *Red Alert* de Peter George, una parábola sobre el peligro nuclear. El principal problema con que se encontró el autor de *Senderos de gloria* fue el tratamiento que se daría al texto. Una aproximación dramática no funcionaba, por lo que se decidió por la sátira. La escritura del guión de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove: Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963) la hicieron Kubrick, George y Terry Southern.

Lo primero que llama la atención del espectador es la simplicidad de la estructura narrativa. El general Jack D. Ripper (Sterling Hayden), en un ataque de locura, manda a sus aviones a atacar la Unión Soviética con bombas nucleares. El filme nos muestra uno de los B-52, al mando del mayor T.J. King Kong (Slim Pickens), volando hacia el objetivo. En la Sala de Guerra del Pentágono hay una reunión urgente de líderes políticos y militares para tratar la crisis. Se encuentran presentes el general de la Fuerza Aérea Buck Turgidson

(George C. Scott), el consejero en asuntos nucleares, doctor Strangelove y el propio presidente de los Estados Unidos, Mervin Muffley (ambos interpretados por Peter Sellers). Estos tres escenarios, la base aérea de Burpelson (donde se encuentra Ripper), el bombardero del mayor Kong y la Sala de Guerra, se alternarán a lo largo del filme, como el castillo y las trincheras lo hacían en *Senderos de gloria*. Hay que resaltar que estos tres campos de acción no pueden comunicarse entre ellos, ya que las líneas están cortadas.

En el filme hay mucho diálogo. Los personajes hablan sin parar, en un clima de pesadilla. Las palabras que salen por sus bocas son obvias, reductoras, recurrentes y faltas de significado. Es puro *nonsense*. La incomunicación es completa, no sólo a nivel de escenarios sino también de personas. Estos diálogos son divertidos y al mismo tiempo, terroríficos. Al fin y al cabo, los personajes tienen en sus manos el destino de toda la humanidad.

Hay un cordón (¿umbilical?) que une a Ripper, Turgidson y al Dr. Strangelove. Son los representantes del fascismo americano. Examinemos un poco a estos personajes. Está claro que el general Ripper está loco. Le dice a su subalterno, el capitán británico Mandrake (Peter Sellers): *Clemenceau dijo una vez*



que la guerra era demasiado importante para dejarla en manos de los generales. Pero, hoy, la guerra es demasiado importante para dejársela a los políticos. No tienen ni tiempo, ni vocación ni aptitudes para el pensamiento estratégico. No puedo tolerar por más tiempo que la infiltración comunista, las enseñanzas de las doctrinas comunistas, la subversión comunista y la conspiración comunista internacional...minen y adulteren nuestros preciados fluidos corporales. Pero esa insania de Ripper es reflejo de una ideología concreta. Lo que nos subleva es que un imbécil haya llegado a general. Esto es lo terrorífico. Por su parte, Turgidson no está loco ni es un imbécil. Tiene un concepto deportivo de la vida, lo que le importa es ganar y no perder. Ya que los aviones se dirigen a Rusia, se entusiasma y le dice al presidente, "sólo perderíamos 10 o 12 millones de vidas, como máximo!" El general tiene la misma ideología que Ripper, pero no está loco. En cuanto al Dr. Strangelove, alemán nacionalizado es un cruce entre Werner von Braun y Henry Kissinger-, es un nazi reconvertido. Su brazo derecho parece que tiene autonomía propia, y a ratos, se le estira para hacer el saludo nazi. Cuando se produce la explosión atómica, se levanta de la silla de ruedas y exclama, "Mein Führer, puedo andar!" Kubrick no deja títere con cabeza. El presidente Muffley es un *cabeza de huevo*, tipo Adlai Stevenson. En un momento de la película, reconviene a Turgidson y al embajador soviético, *¡Caballeros, no se puede pelear en la Sala de Guerra!* La conversación telefónica entre el presidente y el premier ruso, borracho y en un burdel, es un auténtico diálogo para besugos.

Lo mismo que pasaba en *Atraco Perfecto*, *Espartaco* y *Lolita*, en *Dr. Strangelove* se da la lucha entre Eros y Tánatos. El filme tiene un gran componente sexual. En el arranque, se produce una cópula entre un avión de aprovisionamiento y un bombardero B-52, mientras suena el standard *Try a Little Tenderness*. En la base aérea, hay un primer plano en contrapicado del rostro de Ripper, fumando un puro gigantesco como un falo, quizá, para contrarrestar su impotencia sexual. Este le confiesa a Mandrake, una vez, después de hacer el amor, *sentí una profunda sensación de fatiga y de vacío. Afortunadamente fui capaz de interpretar correctamente estas sen-*

*saciones: pérdida de la esencia. En aquella época bebía agua sin destilar. La fluoración del agua, Mandrake. Todo es culpa de los comunistas.* El coronel Bat Guano (Keenan Wynn) le espeta a Mandrake *Usted es un maldito pervertido.* El simiesco Mayor King Kong, con un sombrero stetson en la cabeza, se lanza al vacío montado en una gigantesca bomba H -otro falo- gritando como un poseso como si estuviera en un rodeo. Después vemos el orgásmico hongo nuclear. En el Pentágono, el siniestro Dr. Strangelove explica cómo se preservará la raza humana después del holocausto nuclear: *Sería necesario que entrasen a formar parte del grupo los más altos exponentes del gobierno y de las fuerzas armadas...con una proporción de diez mujeres por cada varón, mantengo que podríamos volver a alcanzar la producción media actual de hijos en un periodo de veinte años...Y, añadido inmediatamente que, así como los hombres deberán someterse a ese excepcional esfuerzo, las mujeres habrán de ser elegidas teniendo presentes sus dotes físicas, que deberán ser sexualmente estimulantes.* La película termina con una serie de explosiones nucleares orgiásticas, mientras suena la canción "We'll Meet Again" en la voz de Vera Lynn. Cínico final para una auténtica obra maestra, un violento alegato contra las instituciones militar y política.

Dr. Strangelove fue la última película en blanco y negro de Stanley Kubrick. Como siempre, están cuidadas al máximo la fotografía y la iluminación. Por ejemplo, la Sala de Guerra está iluminada por un haz de luz encima de la gigantesca mesa circular. Todo el decorado de la Sala de Guerra es obra de Ken Adam, un excelente diseñador de producción que aquí se superó a sí mismo. La interpretación es extraordinaria. Ha habido críticas con la labor de George C. Scott, en el sentido que está sobreactuado. Es que los actores tienen que estar pasados de rosca, teniendo en cuenta que los personajes son caricaturas dentro del orden interno de la farsa.

Con *Dr. Strangelove* termina una fase en la carrera de Kubrick. En el futuro buscará otros medios de expresión. En este sentido, *2001, una odisea del espacio* constituirá un punto de inflexión en su obra. Pero eso ya será objeto de un futuro trabajo.