

CARNE DE CAÑÓN CON TROMPAS DE GUERRA

Los mártires aprendieron a dejarse tocar: ese es su don;
los guerreros nunca aprenden.

John Berger

El toldo rojo de Bolonia

STANLEY KUBRICK VIVIÓ OBSESIONADO y fascinado por la envolvente presencia de las guerras. La guerra, su guerra siempre inacabada, incompleta, infinita, tanto como lo es el mundo para Borges. La adicción a la guerra está presente en todas sus creaciones, forma parte de su laberinto, y su cine es su más fiel reflejo.

¿Fue acaso Kubrick un existencialista seducido por la posmodernidad? ¿Fue quién deslizó la posibilidad de que una inteligencia artificial —por supuesto, superior— dirija la especie humana desde más allá de las estrellas? Improbable, aunque no imposible, lo primero, lo segundo es más que posible. Nacido bajo el signo de Cáncer en 1928 —en el centro de un convulso y caótico periodo de entreguerras— hijo de migrantes austro-judíos de clase media, vivió con ansiedad los acontecimientos bélicos que siempre ofrecían estímulos imaginarios para renovarse. Sin embargo, llegó cinematográficamente tarde a todas las guerras. Las dificultades provocadas por su perfeccionismo hicieron posible que numerosas cintas, algunas de excelente factura, otras fruto de la improvisación, se le adelanta-

sen recabando para sí buena parte del interés de todos los públicos.

Cuando estalla la primera Gran Guerra en Europa el futuro director no había nacido. Cuando se produce el ascenso del fascismo, el triunfo del nazismo en Alemania, Kubrick es todavía un niño, y cuando se inicia la Segunda Guerra Mundial, tras el preludio de la guerra civil española, sus hechuras como cineasta no están bien cimentadas. Es en 1953 cuando realizará su primer largometraje: *Miedo y Deseo* (*Fear and Desire*) que acercará a los espectadores de manera tangencial la Segunda Guerra Mundial (SGM) e incluso el imaginario de la guerra de Corea contemporánea de la película. Son ya tiempos de posguerra y Guerra Fría, y el conflicto coreano será uno de sus capítulos más crudos.



Miedo y deseo (*Fear and Desire*). 1953 // MGM

Producida por el mismo Kubrick con la ayuda de su tío Martín Perveler, que le prestó 9.000 dólares, y la cola-

boración de un reducido grupo de amigos (entre ellos Toba Metz que sería su primera esposa), filmó *Miedo y deseo* en 35 milímetros y sin banda sonora, lo que obligó a doblarla más tarde con el coste adicional de 9.000 dólares. El filme se centra en los avatares de cuatro aviadores derribados de un «ejército indeterminado» perdidos en la selva. Van descendiendo por el curso del río en una balsa, para volver con los suyos. Tropezan con una patrulla enemiga a la que deciden exterminar; encuentran a una chica, pero el miedo puede más que el deseo, y uno de ellos la asesina para evitar una posible delación. El asesino huye, y los tres restantes deciden ejecutar a un general que han apresado. La víctima vuelve su cara y el ejecutor ve reflejada en ella la suya...

Surge aquí, con crudeza, el tema del doble, que recorrerá de manera obsesiva el cine de K hasta encontrar su más endiablada interpretación en *El Resplandor*, sin olvidar su aparición en su última película, *Eyes Wide Shut*, o en las escenas finales de *2001*.³⁶

El grupo de soldados, representantes de la civilización, responde, en cierto modo, al estilo que explotará Sam Peckinpah en su *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969). Si Peckinpah (criticado por tratar la violencia como espectáculo) presenta a su grupo como ultra-violento, marginal y desesperado, usando el uniforme militar como disfraz para encubrir fechorías, los soldados del grupo que nos presenta Kubrick visten el uniforme con la legi-

³⁶ No pude dejar de pensar, al leer todo esto, en el alucinante viaje por un río de Camboya —filmado 26 años después por el equipo de Ford Coppola para su *Apocalipsis Now*—, en la lancha patrullera comandada por el capitán Willard (Martin Sheen) para proceder a la búsqueda y «retirada» del servicio del coronel Kurtz (Marlon Brando) quién, capitaneando una secta de nativos, ha generado y desarrollado al máximo su doble satánico, según el mando.

timidad otorgada por la democracia y la civilización superior americana. ¿Se adelantó Kubrick en más de una década a la exhibición de la violencia sinsentido, como una execrable consecuencia del contexto bélico, violento ya *per se*? ¿Es más justificable la violencia derivada de la guerra, por estar legalmente declarada, que la ejercida por quién vive al margen de la ley?

Pese a sus evidentes defectos (amateurismo, imperfección, falta de experiencia...) reconocidos por el director, que no se perdonaba la «torpeza de su puesta en escena». y el despilfarro económico del rodaje, Kubrick completará su aprendizaje, necesario para desarrollar su andadura. Incorporará técnicas, temas y obsesiones (formales y filosóficas) que han marcado su carrera: la invisibilidad del enemigo, la ambigüedad como móvil de la acción colectiva y de la identidad personal, el despiadado ataque a las jerarquías militares, y el inquietante juego de la existencia del doble. De alguna forma como ha señalado Esteve Riambau,³⁷ esta cinta es también un «elocuente borrador» de la segunda parte de *La chaqueta metálica* y la expresión de sus principales frustraciones. Estéticamente, pese al bajo costo, Kubrick se luce aplicando técnicas de iluminación aprendidas de su trabajo en la revista *Look*, pues «la película es un recital de contraluces y claroscuros resaltados por el uso de la niebla...».

Todo en este primerizo trabajo parece estar bajo influencia del clímax creado por Rossellini en *Paisà* (1946) e incluso de directores tan alejados el uno del otro como Samuel Fuller o Eisenstein. El principal problema es que «la cinta cometía el error más imperdonable para un jugador de ajedrez [de nuevo el ajedrez]: anunciar con sus movimientos de apertura el propio método de asedio al

³⁷ *Stanley Kubrick*, Cátedra, 2010

Rey (al general) adversario», escribió Paolo Cherchi en su análisis de la película publicado en el número 40 de la revista *Segnocinema IX*.

La nueva aproximación de Kubrick a la guerra convencional, a la servidumbre y brutalidad de los ejércitos nacionales y su in-justicia militar, sorprenderá por su madurez, por la agudeza de intenciones, por la despiadada crítica a la jerarquía y a la justicia militares. Será una película también de bajo coste pero elevadas pretensiones y espléndida realización: *Senderos de gloria (Paths of glory)* rodada en 1957. En ella, de la que ya comenté algunos aspectos, Kubrick penetra de lleno en aquella Gran Guerra europea entre 1914 y 1918, cuando ya se ha convertido en historia universal con el apelativo de Primera Guerra Mundial (PGM). ¿Por qué esa vuelta de tuerca hacia la Gran Guerra cuando ya se vivía en plena Guerra Fría? ¿Qué razones movieron a Kubrick en 1957 para mirar hacia las trincheras francesas de 1914?

Cierto es que el cine contaba con producciones muy apreciadas sobre la SGM, algunas ya legendarias, como *El gran dictador* (1940) de Chaplin, *Ser o no ser* (1942) de Lubitsh, *Casablanca* (1942) de Curtiz, *Roma, ciudad abierta* (1945) de Rossellini, o la muy vistosa *El puente sobre el río Kwai* (1957) de David Lean... La guerra entre 1939 y 1945 siguió siendo el tema más explotado por la industria cinematográfica. Infinidad de aspectos de la mayor carnicería mundial permanecían vírgenes para el cine o habían sido escasamente penetrados. La memoria cinematográfica de la Gran Guerra contaba ya con películas de calado como *Sin novedad en el frente* (1930), de Lewis Milestone, *Adiós a las armas*, en versiones de Frank Borzage (1932) y Charles Vidor (1936), ambas basadas en las novelas del mismo título de Erich Maria Remar-

que y Ernest Hemingway respectivamente, además de la insólita *Rey y Patria*, dirigida por Joseph Losey en 1964, adaptando la obra teatral de John Hams.³⁸

Estas muy celebradas cintas no fueron óbice para que Kubrick se plantease realizar su película sobre el acontecimiento que marcó de manera indeleble la segunda década de la historia del siglo xx en Europa con una desmedida combinación de exaltación patriótica y nacionalismo sin precedentes.

¿Por qué escogió Stanley Kubrick Francia y la Gran Guerra para filmar un episodio sobre el miedo, la tristeza y maldad de las guerras, amén del criminal funcionamiento de la injusticia militar? ¿Por qué esta guerra de obuses, bayonetas caladas, alambradas y brutales explosiones? ¿Por qué el traslado a un paisaje contaminado por el barro, la sangre y el virus pandémico de la mal llamada «gripe española», que llevaron los soldados estadounidenses a los frentes de Europa en 1917, cuando podía haberse fabricado otra guerra y otro paisaje? ¿Acaso en *Senderos de Gloria* no está pensando con y en otras tierras y otros ejércitos situados «al oeste del Pecos»? No lo sabremos nunca. Lo cierto que, en aquel tiempo, el clima político de los EE.UU., asolado por el peligroso virus político del anticomunismo, resultaba, para una persona como SK, sencillamente irrespirable.

El gobierno USA, presidido por Harry Truman, impulsó a partir de 1950 (en junio se había iniciado la guerra

³⁸ El «parecido» encontrado por la crítica entre *Senderos de Gloria* y *Rey y Patria*, por la aplicación de la pena de muerte a tres soldados (en *Senderos de Gloria*) y a uno (en *Rey y Patria*), en pleno campo de batalla, acusados de traición por cobardía y desertión, etcétera, amén de posibles coincidencias artísticas, provocó malestar entre ambos directores. Kubrick se atrevió a manifestarlo. *Rey y Patria* se estrenó en España en 1975.

en Corea), una fuerte campaña anticomunista. Con el apoyo de Hoover, director del FBI (policía federal o del estado), la campaña de odio se dirigió contra el creciente poder de los sindicatos obreros (metal, textil, automóvil) y sus líderes. La campaña se amplió para llegar a las capas medias y sectores artísticos. Hollywood estuvo también en el ojo del huracán: circularon las *black listed* y se implementó una «caza de brujas» más propagandística que efectiva, hacia escritores y cineastas (en particular, guionistas).

El senador republicano MacCarthy, en representación del Comité de Actividades Antiamericanas, convocó — en aras de la colaboración y el patriotismo— a la denuncia de comunistas y disidentes. Se impidió trabajar o se coartó la libertad de expresión, «legalmente», de determinados cineastas. Hubo interrogatorios, condenas y penas de cárcel. Parte de los acusados trabajaron clandestinamente firmando con seudónimo sus escritos. Valga como ejemplo el del novelista y guionista Dalton Trumbo.³⁹ Los mandos militares de las unidades aéreas, navales o del ejército de tierra de los EE.UU., por contra, simbolizaban, además de las esencias patrias, la avanzadilla de la civilización mundial. Recomendable es conocer la documentada versión de Jonathan Neale sobre el macartismo expuestas en su libro: *La otra histo-*

³⁹ Dalton Trumbo apareció como guionista en los títulos de crédito de *Espartaco* (1960) gracias al apoyo de Kirk Douglas, que la produjo. Durante el rodaje utilizó el alias de Robert Rich. En 1971 Trumbo dirigió *Johnny cogió su fusil*, adaptando su propia novela sobre la Gran Guerra. En situación parecida se encontró Alvah Bessie y en peor Dashiell Hammett autor de *El Halcón Maltés* quién, detenido e interrogado por antiamericano, se negó a revelar nombres de supuestos comunistas (acogiéndose a la 5ª Enmienda) y fue encarcelado durante 1951.

ria de la guerra de Vietnam,⁴⁰ en la que desmitifica viejas ideas sobre este tema. Su tesis reconoce que la mayor parte de la gente investigada, juzgada o condenada eran realmente comunistas o simpatizantes activos de un partido que se reveló testimonial en los USA. Esto era, para Neale, lo inquietante: la creación de un clima irrespirable cargado de sospechas, sin ningún respeto por las libertades democráticas y, por ende, sin justificación suficiente.

El problema de una supuesta conspiración antiestadounidense fraguada y dirigida por comunistas, nunca existió. Hubo entre los estadounidenses comunistas organizados y simpatizantes del comunismo, pero siempre fueron una minoría (no pasaron de 16.000 en los cálculos más optimistas), y las actividades de sospechosos y encausados nada tenía que ver con actividades terroristas o antisistema.

En estas circunstancias, y con tan solo 30 años, Kubrick decidió contar en *Senderos de Gloria* la historia de tres soldados franceses condenados a muerte por indisciplina al incumplir una orden imposible dada por el mando. Una historia que tomó de la novela escrita por Humphrey Cobb⁴¹ acerca de un suceso real ocurrido en 1915. Kubrick encontró la novela en el despacho de su padre, según cuenta Paul Duncan en *Stanley Kubrick. El poeta de la imagen*.⁴²

Así pues, Kubrick tenía un buen motivo para alejarse del foco de atención de los gobernantes de su país, tras-

⁴⁰ *El Viejo Topo*, 2013, pp., 59 a 68.

⁴¹ Humphrey Cobb, novelista de origen italiano, publicó en 1935 la novela *Camino de gloria*, adaptada al cine por Kubrick en 1957 como *Senderos de gloria (Paths of glory)*. En algunas versiones latinoamericanas figura con el título *Patrulla infernal*.

⁴² Taschen, 2003, p. 46.

ladando la acción a Francia y su ejército, modificando el final de aquella historia. El resultado fue realizar la más implacable crítica del funcionamiento de la llamada justicia militar y de las ambiciones políticas de la cadena de mando del ejército «francés», cuando estaba pensando en el ejército estadounidense y no solo en esta guerra civil entre europeos, sino en todas las guerras habidas y por haber.

Como era de esperar y pese a la insistencia de Kubrick *Senderos de gloria* tuvo enormes dificultades para ser estrenada. En Francia no fue presentada por el propio Kubrick a tiempo para pasar por el Comité de Control, retrasando su estreno hasta 1975 (18 años después) para proteger, al parecer, el lanzamiento de *La naranja mecánica*, que también presentaba problemas de censura. Cuando se sucedieron los estrenos (los primeros en Bruselas y Amberes en febrero de 1958), hubo amenazas de muerte al propietario de la sala en Bruselas, y se produjeron incidentes violentos en ambas ciudades. La crítica del diario local *La Metropole* consideró el filme como: «Escandaloso y deshonoroso para el recuerdo de los combatientes franceses». La *United Artist*, presionada, propuso que se proyectase con una nota explicativa y tras escuchar La Marsellesa. El honor galo quedaba a salvo.

En Suiza no se proyectó hasta 1975 en «un gesto idiota de la censura», según declaraciones de Kubrick en diciembre de 1968 a la revista *Positif*.

En España era «inconcebible» su estreno bajo la dictadura de Franco. Se autorizó su proyección en una retrospectiva que sobre el cineasta organizó el festival de San Sebastián en 1980. Fue estrenada, por fin, en salas comerciales en 1986, es decir, ¡28 años después!, y tan solo dos años antes del estreno de *La chaqueta metálica*.

Absurdo ultra-récord, pues la censura fue suprimida en España en 1977 a consecuencia de la transición democrática. Con todo ello, la taquilla se resintió, y las pérdidas fueron cuantiosas. Hubo que esperar largo tiempo para que la crítica mundial reconociese *Senderos de gloria* como una de las cimas de la cinematografía bélica (más antimilitarista que antibélica) mundial.⁴³

Senderos de gloria fue el resultado de un milagro económico. Reunió dinero de varios donantes, ya que no contaba con la MGM. Dinero aportado por Kirk Douglas desde una calculada generosidad. Utilizó su modesta Bryna Productions para llegar a un doble acuerdo. Firmó un contrato con Kubrick y Harris (coproductores iniciales) para realizar cinco películas, y consiguió un acuerdo con la United Artist para asegurar ganancias. Se rodó cerca de Dachau y se utilizaron como extras unidades de la policía alemana. Douglas cobró 350.000 dólares. Kubrick y Harris tan solo 20.000, más un porcentaje de los beneficios.⁴⁴ Así se pudo contar con actores de primera línea como el propio Douglas (coronel Dax), Ralph Meeker (capitán Paris), George Macready (general Mireau), Adolpe Menjou (general Broulard), etcétera. Pocas cintas han logrado su intensidad dramática y muy pocas su tremendo impacto en la crítica con tan sólo 86 minutos de duración.

Dejo la reseña crítica (con ligeras modificaciones), que escribí en 2015 a petición de la revista digital *Anatomía de la Historia*, en la que resalté el carácter nada historicista de la cinta y su radical apuesta contra toda exaltación de mitos, ceremonias y rituales que forman parte de las ordenanzas militares. Todo ello alcanza su cenit, como revulsivo, en la secuencia de los fusilamientos.

⁴³ Véase, Rimbau, pp. 141 a 143.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 47

Senderos de gloria es la mejor película histórica del cine mundial porque, entre otras cosas, no pretende ser una lección de historia; no pretende emular o imitar a la historia ni a los historiadores, no busca documentar un episodio de la «Gran Guerra» (1914-1918), ni siquiera ser un alegato antibelicista (que también lo es) al uso. La ausencia total de pedagogía histórica, de tentaciones historiográficas, es lo que hace a este film bélico (esto sí), posiblemente el mejor film histórico de la historia del cine. Lo que sí pretende Kubrick es ponernos contra la pared, acosar nuestra moral conformista, sacudir nuestra conciencia enferma por la ambición de poder, por sobresalir a costa de los demás, por hacer daño a ese enemigo moral que nos acompaña a diario, que está en todos los frentes y en nuestras propias conciencias.

La cara descompuesta del coronel Dax (Kirk Douglas), cuando atraviesa las infectas trincheras, cuando dirige el ataque a la inexpugnable «colina de las hormigas» en campo alemán, cuando se dirige a sus superiores para desafiarles y avergonzarles, cuando defiende la vida de unos hombres condenados a muerte de antemano, es portadora de la acusación de un atleta moral contra la barbarie y en defensa de los derechos humanos. Dax es el trasunto de Kubrick y éste tan solo nos cuenta una historia (no la Historia) que ha elaborado minuciosamente.

Primero, una atenta lectura de la novela de Humphrey Cobb (1935), inspirada en la historia real de cinco soldados que iban a ser fusilados en 1915 por traición, pero que serían exonerados. Luego la construcción de un guion con la ayuda de Jim Thompson, maestro de la novela negra, autor de *El asesino dentro de mí* y *1280 almas*, dos obras maestras. Una historia que no da respiro al espectador. Finalmente, un rodaje complicado en Alemania. Kubrick tuvo que explicar los movimientos giratorios de cámara que usó en homenaje a un señor

llamado Max Ophüls, inventor del barroco en el cine o algo así, y que la cámara era, en esta película, el ojo del espectador que trata de anticiparse a los hechos, que los acepta o rechaza según le van afectando. Todo muy sencillo y muy complejo a la vez. Kubrick no desmenuza hechos ni documenta el pasado, misión del historiador; ilustra sentimientos a través de personajes para filmar la mejor *película histórica* que he visto hasta la fecha.

2-6-2015

La película, además de lucir a lo grande el *travelling* inverso, marca de la casa Kubrick, fue objeto en su tramo final de una áspera discusión entre el cineasta y un apasionado Douglas. Este, acérrimo defensor de la forma de hacer cine de Kubrick, no entendía el porqué introducir una secuencia final donde se daba rienda suelta a lo sentimental (una desaliñada campesina alemana es obligada a cantar en un tugurio para la soldadesca francesa), dejando atrás la áspera y escueta narración filmica. Prevalció la idea de Kubrick. Con el tiempo creció el valor de esta secuencia por mostrar el contraste entre dos mundos que normalmente se ignoran, pero que conviven en paralelo y que se unen en este final para introducir un toque de humanidad. Baxter escribe que Kubrick aplicó aquí su característico y ostentoso desdén hacia todo «lo que se da por hecho», ansioso de llevar la contraria a todo el mundo.

Como anécdotas reseñables recordaré que la actriz y bailarina de origen alemán que encarnó a la campesina y cantante de ocasión, Christiane Susanne Harlan, acabó siendo Christiane Kubrick. Este introdujo el final comentado en *Senderos...* a la contra de su propia metodología, buscando también una mejor acogida comercial y de público para el film.⁴⁵

⁴⁵ M. Herr, en su retrato literario sobre *Kubrick*, atribuye la secuencia final a un capricho personal del director para incluir



Senderos de gloria (*Paths of Glory*). 1957 // MGM

Senderos de gloria será una película «de culto», destinada a marcar la carrera de Kubrick con el sello de la calidad e influir en el cine bélico posterior. Imposible olvidarla tras ver una película como *1917*, dirigida por Sam Mendes, estrenada en 2019. La *penetración* de las nuevas tecnologías (multiplicación digital del número de soldados, de proyectiles, nueva dimensión del uso de la técnica del plano-secuencia...) produce la engañosa sensación de que la cinta está contenida en uno solo de estos planos. En todo momento, pese a la mirada afectuosa que mantuve durante la sesión, tuve la sensación de estar en el centro de un juego de dibujos animados; formando parte de un *cómic*. Sensación que no me acompañó en ningún momento durante ninguna de las múltiples veces que he visto *Senderos de gloria*.

en la cinta a su novia Christian. Una buena razón. Sin embargo, esto no modifica para nada su intención de humanizar un desolador y abrupto final tal vez intragable para la industria del cine en su difícil relación con los poderes fácticos.