

Fco J. Sánchez Cuenca

Com a contribució al panegíric de l'obvietat que ens envaeix després de la desaparició física de Kubrick, m'atreveixo a exposar aquestes elucubracions.

1r. Kubrick i el postmodernisme.

Res a veure. Què hauria sentit Kubrick en contemplar el museu Guggenheim (de Bilbao)? Probablement hauria quedat perplex, però amb tota seguretat no hauria entrat en èxtasi. Kubrick no



va ser un postmodern, ni per convicció ni per formació i a més li va agafar aquella desmenjada febre en la seva millor edat. Els deliris de-constructors, relativitzadors, finalment banalitzadors de la cultura, no el varen afectar. Va ser, ben al contrari, l'artista modern per definició. Un home de cultura sòlida que s'introduïa en els grans temes com un cercador lliure de pre-judicis. La seva postura ètica davant els enigmes de la vida no el va empènyer mai al nihilisme ni, per descomptat, a l'autoparòdia. Va ser jugador d'escacs, no un jugador rondador i molt manco un fals revolucionari (a l'estil, per exemple, del Lindsay Anderson d'*If*). Per tant, la seva probable perplexitat davant l'edifici impossible de Frank O'Gherly -cap vertical, cap angle recte, la formulació constructiva d'un esbucament detingut, d'una de-construcció brillant només viable com a edifici gràcies als ordinadors- s'hauria transformat en desassossec (el malestar de la cultura?) en descobrir l'escultura-fems annexa del canet gegant vegetal ideat per Fred Koons, un pretès impulsor de l'estètica de la contra-èlit. Kubrick va ser un constructor consistent i rigorós i els qui el qualifiquen,

potser malèvolament, de barroc, com si la convulsió en ell fos simple ornamentació exquisida, obliden que les seves pel·lícules es fonamenten en unes estructures molt sòlides. I els seus finals, oberts, gairebé sempre enigmàtics (tot i que mai tant com a *2001: Una odisea del espació*) tenen poc en comú amb l'obra pretesament oberta de certs creadors que llisquen cap a un minimalisme tediós que es difumina en l'aire (pens, i que em perdonin, en *Smoke* i la seva seqüel. la auteriana *Blue in the face*) o professen directament l'estètica de la banalitat, o es perden com una pianista adormida (*El piano*) en un joc confús de llenguatges, amanyagats per una música insuportablement recurrent. O es fragmenten en instants de vegades màgics que acaben esfilagarsant un prometedor discurs moral, com a *La delgada línea roja* de Terence Malik.

2n. Kubrick i l'ètica

Qui no ha recordat *Senderos de gloria* en veure *La delgada línea roja*? Probablement Kubrick, en rodar *Senderos...* pensava en els turons de Gudalcanal o de Corea, on molts de centenars de joves varen morir pel capritx d'una medalla o d'un ascens sense que l'operació hagués estat mínimament justificada per cap tàctica o estratègia. Aquells terribles tràvells de càmera en mà al llarg de les trinxeres en què llardosos soldats es confonien amb el fang esperant el salt cap a una mort probable! És lícit suposar que Kubrick va triar el trasllat a una altra època i a un altre país com a recurs per superar les dificultats insalvables de la censura del Pentàgon. Els militars, però, tenien raó: *Senderos...*, considerada amb justícia un afront a l'exèrcit, va ser immediatament prohibida a França i Anglaterra i durant molts d'anys més a Espanya. Alguns europeistes la comparen amb *Hombres contra la guerra* de Francesco Rossi com a al·legat eficaç, però hi ha altres referències més il·lustres com *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone, 1930) i *Road to Glory* (Howard Hawks, 1936) i, per què no?, l'àcida i passada de rosca *Reflejos en un ojo dorado* (John Huston, 1967).

A *Senderos de gloria*, a allò visualment desassossegant de les trinxeres, es contraposa la visió abominable dels pulcres despatxos on es decideixen les operacions i els fulgurants salons on se celebren les victòries sagnants i inútils. La visió de Kubrick sobre els envitricolls d'una institució tan substancialment corporativista com l'exèrcit (després el va satiritzar a consciència a *Teléfono rojo: ¿volumos hacia Moscú?*) resulta implacable, sense enclotxes per a la incertesa ètica, però a la vegada produeix una obra formalment brillant. És difícil trobar en el cine nord-americà una conjunció tan exacta entre mitjà i missatge, sense interferències de la moralina habitual de Hollywood (els *compensating values* que va decretar el codi Hays quan a mitjans anys vint els escàndols dels rics i famosos de ficció varen saltar a les pàgines de successos). Aquí no hi ha *happy end* com en aquella terrible denúncia truncada de Wilder que va ser *El Gran Carnaval*. És clar que això només s'ho podia permetre un director industrialment independent com Kubrick, finançat per un jove magnat com James B. Harris, mecenes per extravagant vocació. Ser cineasta independent aleshores (molt abans de la mercantilització dels *indies*) era també una aposta ètica, una transgressió del sistema. L'esperit transgressor de Kubrick, per cert, no només no es va esvaïr amb el temps, sinó que va ampliar quantitativament i qualitativament els seus propòsits. Amb *Espartaco* utilitza el metallenguatge i gairebé construeix un palimpsest, una lectura marxista d'un gènere tan grapejat com el *peplum*, i obté dels actors una interpretació gairebé paròdica del melodrama urbà contemporani. Per a més escarniment exhibeix en els cartells el nom de l'innominable Dalton Trumbo en lletres plenes de tinta negra. A *Lolita* s'atreveix amb un tema directament prohibit, la pedofília d'un literat (tot i que els distribuïdors el varen obligar a augmentar en dos anys l'edat de la nina). Curiosa experiència, a més, pel que té d'aposta arriscada, de relectura d'una relectura (un rus escriu en anglès una *road story*, Dostoievski en el motel, i un nord-americà la tradueix en imatges... en blanc i negre). □